



Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

COPERTA I și IV
NOI DESCOPERIRI ARHEOLOGICE
DIN CHINA
VESTMINTUL FUNERAR DE JAD
AL PRINTESEI TEOU WAN
(secolul II a.e.)



Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU,
ZOE DUMITRESCU-BUSULENGA, MIHNEA GHEORGHIU,
DAN HAULICĂ REDACTOR-ŞEF, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ REDACTOR-ŞEF ADJUNCT,
GEORGETA HORODINCĂ, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA,
ALEXANDRU BACIU SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

10

153

1973

SUMAR

W. H. AUDEN

UN POET AL OAMENILOR

*Imnul Națiunilor Unite; În amintirea lui W. B. Yeats; Cetățeanul necunoscut;
Mai înalți astăzi, ne amintim; Domnul meu; Rătăcitorul; Privește,
străinule; Roman polițist; Who's Who, poeme, în românește de
Mircea Ivănescu, C. Abăluță și Ștefan Stoescu • 5*

*Virto nelineistii — eglogă barocă, în românește cu o prezentare de Ioana
Morolu • 11*

ȘTEFAN STOENESCU, Poezie și cunoaștere • 28

GRIGORE C. MOISIL

MATEMATICA, O IPOSTAZĂ A UMANISMULUI

- Ți-*aduci aminte, cum, pe-atunci*, pagini inedite • 37
MIRCEA MALIȚA, *Umanistul* • 40
NINA CASSIAN, *Cota Moisiș* • 43
RADU STAN, *Priceperea muzicii* • 44
SOLOMON MARCUS, *Proiectarea spiritului algebric* • 45
CONSTANTIN OTTESCU, *Moisiș, inamic perpetuu al prostiei* • 48
ELIZA ROMAN, *Matematica în arenă* • 51
GR. C. MOISIL, *Seduția estetică a matematicii*, fragmente dintr-un dialog radiofonic • 53

SPECTACOLUL, ARTĂ A REVOLUȚIEI

QUE VIVA MÉXICO!

- SERGHEI EISENSTEIN și G. ALEXANDROV, *Que viva México!* scenariu, fragmente, în românește de Madeleine Fortunesco • 61
SERGHEI EISENSTEIN, Postfață la scenariul filmului • 68
M.S. ȘATERNIKOVA, *Naufragiul unei capodopere* • 76

- NICOLAE OPRÎȚESCU, Glauber Rocha și Cinema Nôvo • 79
AUGUSTO BOAL, *Categoriile teatrului popular*, selecție și traducere de George Banu • 85

CHINA MILENII DE CIVILIZAȚIE

- DAN HĂULICĂ, *Revelațiile arheologiei* (cu imagini din Expoziția de artă chineză de la Paris)

ULRICH PLENZDORF

NOILE SUFERINȚE ALE TÎNĂRULUI W.

- roman, în românește, cu o prezentare de L.Voita • 98

MARCEL BRESLAȘU

SURPRIZELE UNUI ATELIER

- EDGAR POE, *Corbul, Ulalume, Annabel Lee*, traduceri inedite de Marcel Breslașu • 141
RAINER MARIA RILKE, *Cîntec de leagăn, Mi-s dragi cuvintele, Moartea iubitei*, traduceri inedite de Marcel Breslașu • 148
PETRE SOLOMON, *În atelierul poetului* • 150
DORU POPOVICI, *Euforia nostalgică* • 154
Muzică și poezie — un text inedit
PRIN ANI, imagini de album și inscripții omagiale
NICHITA STĂNESCU, *Un om din breasla fluturilor*
GEO ȘERBAN, *Migală artizanală și discreție*

OCCIDENTUL ÎNȚILNEȘTE ORIENTUL

- RADU STAN, *Enescu — Menuhin — Ravi Shankar* • 165

CORESPONDENȚE

- MIHAI ISBĂȘESCU, Frankfurt, la vremea tîrgului de carte • 171
ANDREI BREZIANU, «Secolul 20» la Salzburg: Lecturi americane în decor baroc • 181
RODICA CIOCAN-IVĂNESCU, Note din Polonia • 187
ALEXANDRU BACIU, Prin Weimarul clasic • 189

W. H. AUDEN

un poet al oamenilor

W. H. AUDEN

IMNUL NAȚIUNILOR UNITE

Mingăie-ți strunele
Omule,
Iarăpat cîntînd,
Năzuind fapte
Cu vocile toate
Vesele-mpreună,
Neamestecate
Ci coexistînd
Căci tot ce-i încins
De-un brîu de sunet
E tărîm sfînt
Unde frați sînt
Cu toți ca unul.

Muritorilor,
Vorbilor
Luați seama — voi
Așa minjiți:
Pace pe buze,
În suflet război,
Rele rostind blind
Și-n van promițînd.
Vrednic doar cîntul:
Muzica, fie
Al păcii model
Căci pacea-i schimbul,
Tic-toc-ul ce-l
Crește pămîntul.

Așa-i povestea
Cetății-amenestii —
Curgă 'naltă
Ca muzica:
Născute note
Note născînd,
Șuvalul vremii
Sporînd pînă cînd
Ce-ar putea fi
E-oaven și
În tristeți chior
Bucurii răsar —
Liberă soartă,
Uimire, Har.

1

A dispărut în toată iernii:
Piralele erau înghețate, aeroporturile aproape pustii,
Zăpada desfigura statuile publice,
Mercurul se scufunda în ghețurile zilei muribunde.
O, toate instrumentele sînt de acord
Că ziua morții sale a fost întunecată și rece.
De boala lui departe,
Lupii bîntuiau pădurile veșnic verzi.
Rîul tîrînesc nu era ispitit de cheluri mondene,
De limbi jelițoare
Moartea poetului era ținută departe de poemele sale.

Pentru el însă asta era
Ultima dupăamiază asemănătoare sinelui său,
O dupăamiază plină de doici și de soapte;
Provinciile trupului său se revoltară,
Piețele publice ale minții i se goliră,
Tăcerea invadează suburbiile,
Curentul simțirii sale eșuă: el deveni admiratorii săi.

Acum el e risipit printr-o sută de orașe
Și complet împărțit unor afecțiuni necunoscute
Ca să-și afle fericirea într-o altfel de pădure
Și să fie pedepsit după un cod străin al conștiinței.
Cuvintele celui mort
Sînt transformate de măruntele celor vii.

Dar în larma și-n importanța zilei de mîine
În care agenții de bursă rag ca animalele pe dealurile Bursel
Iar săracii își consumă suferința cu care s-au tot deprins
Și fiecare-n propria celulă e aproape convins de libertate;
Cîteva mii vor gîndi la această zi
Cum te gîndești la o zi în care ai făcut ceva
puțin cam ieșit din comun.

O, toate instrumentele sînt de acord
Că ziua morții sale a fost întunecată și rece.

2

Ai fost neghiob ca și noi: darul tău supraviețuiește
tuturor

Parohiei de doamne bogate, decăderii fizice, fie însăși;
Nebuna Irlandă deschise în une rănilor poeziei.
Și-acum Irlanda își mai poartă nebunia și imposibila climă
Căci poezia nu prilejuiește nimic; supraviețuiește
În valea rostirii ei acolo unde maimarii zilei
Niciind nu vor dați să-și vire nasul; din fermele izolare
Și-ale harnicilor dureri, din crudele orașe-n care credem
Și-n care murim ea curge spre sud, ea supraviețuiește —
E un prilej oarecare, o gură...

Poetul a murit în ianuarie 1939

(Monumentul acesta de marmură a fost înălțat de către Stat lui
I.S. 07 M 378)

Biroul de Statistică a constatat că există în cetate
Un tip împotriva căruia vrea blîngere oficială nu s-a primit niciind,
Și rapoartele asupra conduitei lui sînt de acord în unanimitate
Că, în înțelesul modern al unui cuvînt demodat, a fost un sfînt
Căci în toate el a servit Marea Comunitate.
Cu excepția războiului, pînă în ziua în care a fost pensionat
A lucrat într-o fabrică și n-a fost niciodată concediat
Că și-a mulțumit patronii, Fudge Motors Inc. și n-a
Fost spîrgător de grăvuri ori cu vederi ciudate
Căci sindicatul său raportează că-și plătea cotizația (și toate
Rapoartele noastre asupra sindicatului său dovedesc că acesta era întemeiat)
Și cercetătorii noștri de psiho-sociologie au constatat
Că era popular printre tovarășii săi și că-i plăcea din cînd în cînd să și bea.
Presă este convinsă că el cumpăra un ziar în fiecare zi;
Că « reacțiile sale la reclame erau normale în toate privințele » mulți
zioriști cred a ști.

Polizele eliberate pe numele său demonstrează că era multiplu asigurat
Și fișa sa medicală arată că-a fost odată internat dar a părăsit spitalul
vindecăt.

Cercetătorii ce se ocupă cu Circulația Mărfurilor cit și cei de la
Nivelul de trai, slujindu-se de-neregul lor fier,
Declară că era pe deplin sensibil la avantajele vînzării în rate
Și că avea tot ce e necesar omului modern:

Un fanfegar, un radio, un automobil și un frigider.
Lucrătorii noștri în domeniul sondării opiniei publice sînt mulțumiți
cînd discern

Că el a avut opiniile corespunzătoare momentului care era în toi:
Cînd era pace, el era pentru pace; cînd a fost război, el a plecat la
război.

A fost căsătorit și populația cu cinci copii o a sportat
Ceea ce, ne declară eugenistul nostru, pentru un pîrînte din acele
vremi era tocmai numărul potrivit
Iar profesorii noștri ne raportează că-n educarea lor niciind n-a
intervent.

A fost el liber? A fost fericit? Absurd întrebare:
De-ar fi fost ceva în neregulă, am fi aflat fără nici o eroare.

în românește de C. ABĂLUȚĂ și ȘTEFAN STOENESCU

MAI ÎNALȚI ASTĂZI, NE AMINTIM...

Mai înalți astăzi, ne amintim de seri ca aceasta,
Cînd ne plîmbam împreună printr-o livadă fără de vînt
Unde izvarul seurge prin pietriș, departe de frigul gheșarului...
Și iarăși în camera unde căneșeau ascunde gara căminului,
Să privești în jos către riu, cînd a trecut ploaia,
Și-ți vezi cum se întoarce către fereastră, ascultînd vorbele noastre

Despre căpitanul Ferguson.

de astăzi, la urmări

Se vedeşte astfel cum mini destoinice au ajuns să facă treburile obişnuite.
Unul care a privit prea mult e prea mult timp, s-a retras orb într-un turn,
Altul şi-a vîndut conacul să plece în luptă, a răzbit, şi pînă la urmă
a fost înfrînt.

Noaptea vine aducînd zăpadă, şi morţii urî
Pe sub promontorii în sălaşurile lor vîntoase
Pentru că Potrivnicul a pus întrebări prea uşoare
Pe drumuri însingurate.

Dar fericiţi acum, chiar dacă nu mai aproape unul de altul,
Vedem ferme luminate cît e voia de lungă;
Jos în hambarul morii ciocăniturile încetează
Şi oamenii pleacă spre casă.

Zgomotele în zori vor aduce
Eliberare pentru unii, însă nu pacea acestora
Pe care n-o poate contrazice nici o pasăre, trecătoare însă acum aici,
ajungînd acum
Pentru ceva care s-a desăvîrşit în ceasul acesta, cu iubire sau suferinţă.

DOMNUL MEU

Domnul meu, nimănui duşman, ierîndu-îe pe toate
Mai puţin valinaj învertirea negatoare, dornic fu în bunătaie;
Trimit-te putere şi lumină, atîngerea aiotputernică
Să vindec insuportabilo mincărime neurotică,
Şfîrşalo de după înfărcare, glicile celui ce minte,
Şi deformările virginidăţii crescute în carne cu mult spor.
Fă prohibiţie cu străşnicie răspunsurilor repetate dinainte,
Treptat corijează strîmbătatea celui mult temător;
Acoperă-i cu vremea în roze mari pe cel ce se cred fugărişi
Ca, daşi pe faţă, să se întoarcă, arlicî ar fi de hăltuîli.
Fă cunoscut, cu glas mare, unde sînt în oraşe doctorii să lecuiască
Sau cesele de ţară prin alei umbrite, bune să adăpostească;
Pliveşte-le şi morţilor sălaşurile; scaldă în priviri de lumina
Stilurile noi de arhitectură, inimile schimbate întru mai bine.

RĂTĂCITORUL

Soarta e întunecoasă şi mai adînc decît orice dangăt de mare.
Oricare ar fi omul pe care ea şi-l alege,
Primăvara, flori cu nostalgice luminii încofalind,
Avalanşa alunecînd, albă zăpadă pe faţă de stîncă,
Ca şi să-îi lase casa, să plece.
Nici o molatecă mină nu-l mai poate opri, înlăntuirea femeilor;
Ci mereu mai departe acela va merge
Printre turnuri de veghe, printre copacii pădurilor,
Strălin în ochii străinilor peste marea cea nescătată,
Lăcăşuri ale peştilor, apa înecătoare,
Sau singuratec pe stîncă asemenea înepului,

Pe lingă nisipurile adîncite de oale
O pasăre bîntuind piatra, o fîră de linişte pasăre.

Acolo capul cade pe piept, istovit seara,
Şi visează la ce-i acasă,
Semnele la fereastră, binele în unde mai largi,
Sărutarea soţiei în căldura unei singure pături;
Însă deşteptîndu-se vede
Staluri de păşări pentru el fără ume, dincolo de portaluri glasuri
Ale unor oameni neştiuţi ţesînd o altă iubire.

Mîntuie-l de captivitate vrăjmoasă,
De săritura neşteptată a fiarei la cotitura drumului,
Apără-i casa,
Casa lui îngrijată unde zilele-s numărate
De trăsnet apără-î-o,
De năruirea treptată lăţindu-se ca o potă;
Preschimbînd numărul din nedeşlugit în ce-i sigur,
Bucurile adu-î, adu ziua întoarcerii sale,
Ca împlinire, odată cu ziua apropiindu-se, cu zorii boltindu-se.

PRIVEŞTE STRĂINULE

Priveşte, străinule, însula aceasta a noastră
Adevărită ţie de lumina care-ţi sare în faţă,
Opreşte-te aici, tăcut,
Şi nemişcat,
Ca prin întortochierile urechii tale
Să se respire ca un rîu cu multe braţe
Vulnetul mării legănat.

Aici, la capul cîmpului îngust,
Unde peretele de cretă cădă-n spumă, şi înaltul i se oglindeşte
Împotrîvinduse opininii
Vulnetul cu pulsări adînci,
Şi încă pietrişul se prăvale-n suflul surfului
Şi pescăruşul se opreşte
O clipă peste stînci.

Depart, în larg, ca seminţele plutind, vapoarele
Se răspîndesc în drumurile lor preocupate,
Astfel că întreagă acum priveleşte
Să şi se închidă sub pleoape,
Să-îi luncce în amintire precum norii aceştia
Trecînd peste oglinda portului
Şi vara toată legănîndu-se apoi prin ape.

ROMAN POLITIST

Cine e chiar cu totul lipsit de un peisaj numai al lui,
Strădujea întarachiata de sat, casa printre copaci,
Aprupe de tot de biserică? Sau dacă nu, primăria posomorită,
Casa aceea cu coloane corintiene, sau
O vilă din cele stereotipe, teftine, oricum
Un cămin, un focar în care cele trei sau patru lucruri
Care i se întâmplă cuiva i se și întâmplă?
Cine nu și-ar putea întocmi horta vieții, umbrind
Gara de țară unde-și întâmplină iubirile
Și mereu își la rămas bun, și să-și însemne locul
Unde a fost descoperit întâi și întâi cadavru fericit al lui?

Un vagabond necunoscut? Un magnat? O enigmă întotdeauna,
Cu un trecut bine îngropat; și cînd adevărul,
Adevărul cu priviri la fericirea noastră iese în sfîrșit la iveală,
Cît de mult i se datorează șantajului, travaliului ușuratic.

Ce mai urmoază de aici e-un lucru obișnuit. Totul decurge după un plan.
Rivalitatea dintre bunul simț provincial
Și intuiție, amatorul acela exasperant
Care e întotdeauna din întimplare la fața locului înaintea noastră;
Totul după plan, și minciunile și mărturisirea,
Pînă la urmărirea pasionantă din final,uciderea.

Și totuși, pe ultima pagină, o îndoaie care mai dăinuie;
Verdictul, a fost într-adevăr drept? Nervozitatea judecătorului,
Urma aceea, protestele repetate pînă și sub spînzurătoare,
Și chiar și surisul nostru... mda, da...

Însă timpul întotdeauna e vinovat. Cine trebuie să plătească pentru
Fericirea pe care o pierdem, pentru înșirî fericirea noastră.

WHO'S WHO

O biografie nu prea scumpă îți dă toate faptele:
Cum îl bătea taică-su, cum a fugit de acasă,
Care i-au fost crizele tinerețelor, actele
Care-au făcut din el o personalitate aleasă;
Cum s-a luptat, a pescuit, vinat, cum studia noaptea întreaga.
Urca pe munți, deși-amețea ușor; a botezat o mare;
Unii cercetători mai noi mai spun chiar că
Fiind îndrăgostit plîngea în pahar, ca și oricare.

Împovărat cu astfel de cînstiri îl învidia pe un oarecare.
Un om, care spun criticii uimii, trăia locului, izolat;
Se pricepea la trebi mărunte, cu îndemănare,
Și-atita tot; gîla să fluiera; leneșea
Sau se-nvîrtea prin grădina casei; îi răspundea
Uneori la minunatele lui scrisori — dar nu le-a pōstrat.

În românește de MIRCEA IVĂNESCU

VÎRSTA NELINIȘTII

Eglōă barocă
PARTEA I

QUANT gîndea:

Geomān, dublurā a mea, chipul meu drag.
E plăcut acolo, în țara de sticlă
Unde muzica este grimasă, logica
Ua șir de gesturi? Parl amuzat.
Cît de bine te simți — și ager —, prietene.
Cînd te trezești, cît de vesel și blind
Cînd te duci la culcare? Ce-aromā are
Lăcarea pe care-o ridici cu stînga;
E rece, prin contrast, ca aceasta,
Lîngă sufletul latînat; cui tū are
Izul minciunii, precum al meu? Ce-ascunzi
În inimă, spune, vreun obraz de inger.
Vrea femeie încertă, părătaș absenței
Și glumelor mele? Sînt geos, desigur.
Eu — mai frumosul (dar mai puțin cînstit).
Damnatul povești romantice,
Purtînd stigmatul unei ierni
De nici un preot descîlțat, poet
Dekhizat, meditînd pe la vetre de hoji,
Dorît de pustiu; tacerii pustiei
Curînd îi poate vinde iubirea
Femeii sau propriul chip. Am să te prind,
Te voi face să destăinuie tot ce știi,
Tu, ce-mi pîndești păcatele ca un valet —
Discret, obraznic dînd din umeri, Schadenfreude
De buclătar la gaura cheii. Spune-mi,
Bărlu țovărăș, minciuna vieții mele.
Ci prețuiește-mă în îndurarea-ți, îngăduie
Prietenii să fim, pînă ce moartea ne-a sta
Împotrivă; deo, ciudat viitor,
Pentru vecinul tū acum.

* Fragmente

ROSETTA gîndea:

Văd în minte o insulă asediată,
Insula sub arme unde-am trăit cîndva.
Ocolind verzi grădini, pe albia dintre
Garduri albe de măceș, lungi trenuri spirite
Luneacă lin, cu marfa sensibilizată —
Oameni mutilați, îi poartă spre casă
În chinuri, printre pășuni. Într-o sală plînd
Doi rivali înverșunați, doi virtuozii
Ies pe estradă și cîntă duete
Orfanilor de război, văduvelor doamne
Ce plîng în mînuși; pentru auz mai neșlefuit,
Diseril tîngule-n cluburi și cabarete
Cite-un mizerare suficient de modern
În subțirimea-i totală. Mă gîndesc și la
Condiția cucerită, sîri în care
Ofțeri aroganți, înarmați, în mașini
Trec chiuind pe străzi, în sens interzis, curți
Marțiale se-adună cu tobe în miez de noapte,
Persoane solide pășesc fără zîmbet
Pe cheluri, prin stații ori noaptea colindă
În dube, după victime, să ancheteze-n
Celule izolate acustic Sentimentul Onoarei.
Iar în băi turcești, cu ștergere-mprejur,
Conspiratori amenințați schijează
Nailor vieți definiții și norme,
Jumătăți de adevăr pentru vremea lor. La fel
De-nordosti, patru domni celebri discută într-un castel
Noaptea, despre națiuni. Ei nu sînt egali;
Trei stau gînditori pe un covor bogat
Așteptîndu-i pe-al patrulea, care asta și vreaște,
Pînă ce, brusc intrînd pe-o ușă laterală,
Iute, calm, indiscutabil ca moartea,
Miînnirea sau vina, el salută și se apleacă,
Damn oastei vieți. Arată degajiat,
Zîmbește bine, are mirosul vîrstei vîltoare,
Cea fără mireasmă, o lume ordonată
De plăceri planificate, control la pașaport,
Patrule, calmante, băuturi dulci și
Bani calculați, o plămăz morală
Îmbilznită prin teroare: telegrama lui
Urnește mase cenșuri, pe cînd se usucă noroiul.
Mulți au pierit; mai mulți vor pieri.

MALIN:

Stăm aici,
Trupurile prinse de-aceste lămpi de bar.

...Însă liber ne este gîndul.

Pe unde să hoinărească? Spre trecutul sălbatic,
Cînd, respinși, eșuați în circuli naturale
Gheșarii potcoavă s-au înlococit și-au pierit
Și, reci la sînge, printre confiere umbrau
Gîrbarite amfibii gresale; înainte, spre
Utopii ordonate ale atarnei primăveri,
Vitamine, vile, vize pentru cîini
Și artă pentru toși; sau în sus și-n jos prin
Lumile ascunse, cu dimensiuni străine,
Pe care le dezvăluie lentilele?

PARTEA a II-a:

CELE ȘAPTE VÂRSTE

Începu MALIN:

Priviți copilul, neputincios în leagăn și
Încă pur, totuși de-acum este
Spaimă în visele lui, de șaptea de care
Nimic nu știe, doar că o poate săvîrși;
Abis dinainte-i, peste care e vina,
Oricare-ar fi, orice motiv oprește
Saltul; plîd cel-i ispitește oprirea;
Sare și e judecat; se-alătură omenirii,
Famililor căzute, libertatea pierdută,
Dragostea — Lege. Acum privește la cei mari
Cu grijă strînută și calculează efectul
Încruntării ori zîmbetului filial,
Învîluște c-un murmur, cerșete mila
Purtîndu-și genunchii zdrelți, se răzbună abil
Pe insectele mici, prin dureroase pedepse,
Se-nvăluie-n rînjit, bucuros își
Împărdășește micul secret rugătoare
Clîpe prezente. Golul său își găsește
Împlinirea într-o bandă, se unește cu alții
Prin crime în grup. Știngace, speriată,
Ascultătoare de semnele propriului ecou
Precum orbul iliac, viața lui interioară
E un zig-zag, un dans bizar al sentimentelor
Prin fațete; desuțată, ea, umbrita
Zburătoare deprinde sfîla și rușinea.

EMBLE spuse:

Dar să nu uităm odinca
Durare a tinereții. Prinții din romane

Care trec prin primejii să-și salveze Iubirea
Știu ce au de făcut, nu-s chiar atît de
Tineri cum par. A fi tînăr înseamnă
Să fii încordat tot, în halul arhiplin
Să aștepti Chemarea Personală
De la Mare Distanță, șoapta care-ți
Definește viitorul. Noi cunoaștem spaima
De a nu ști. Va aduce oare căderea nopții
Vreun ordin cumplit — Deschide fierărie
Într-un tirg . . . Să-nvești fetele progresiste
Știința pentru viață — ? Se face tîrziu.
Fi-vom chemați vreaudă ? Sau pur și simplu
Nu-i nici o nevoie de noi ?

ROSETTA zise:

Totuși sfinte-s păpușile
Care, pururea tînere, își deschid viața
Firesc, în spațiul absolut,
Sînt doar ele însele, nu înșeală pe nimeni,
Fîlșa lor de cîlți atît de curat înfășșează
Fără lacrimi, fără timp, lumea poternă
De coloane și parcuri. O, Vîrstă Primordială,
Cînd dansam, cu dorința-vis vegetală,
Spumoasă, liber cîntecul nostru.
Cîrîl aduceau cînd de apă rece
Oilar cu miei, cîrezi de unicarni galopau
În triumf printre crîni; șoareci se hîrjoneau
Cu mori și mindre pisici; grîșoni curtenitori
Valsau cu dragonii, iar caii sălbatici
Se apropiau și ei, nechezînd bucuroși,
În petrecere cu prietenii. Ce v-a adus la
Amurgul acestor mizeri ? O, canalele-s infundate,
Rușinite de ploai, acoperișul toaletelor
S-a prăbușit, drapelul e plin
De pete, ceasul de la grăd
Sufocat de mușchi. Batjocoritor bate vîntul
În gura mea. O, dar m-au pîrșit.
Nedreaptă am fost. Și au fugit. Eu mereu în jos alerg.
Wafna. Wafna. Cine să mă-ndrepte
În jara aceasta pierdută ?

EMBLE urmă:

Am rădăcit cheia
De la poarta grădinii. Ce verde era acolo,
Spațiul imens, demult, cînd priveam,

Stîrnit de nisip, trista lucrare
A gunolului pusii, nebdănuind că aceasta mi-e
Viitoarea casă. Descumpănită magia:
Ritualul este corect, dar timpul nepotrivit
Și locul.

QUANT a spus:

Reproșurile vin

Emanînd dintr-un centru ascuns
Radiații reci spre noi îndreptate
În valuri, pe neașteptate și ne cutremură
Oftatul sceptic al bradului scoțian,
Acuzatorul plînge într-un pahar de cocktail.

QUANT:

Vino, nimfă căldătoare, arată-ți caldele
Pulpe euforice în deplina splendoare
A vieții liberale; cu glas minunat
Și dulce cîntă faptele mai fine
Ale unei lumi inflexibile, tînerețe, bani,
Băutară și dragoste; bucură-ți păstorii,
Căci smintii venim, îndăprîți ne ducem
Pe calea sovăielnică; tăcere albă
De antisepse și instrumente
La ambele capete, iar la mijloc rușine și
Bolboroseală. O, arată-ne drumul

Fii călăuza noastră cea bună,

PARTEA a IV-a:

LAMENTO

Plîngi, lume grea,
Plîngi, în ceață
Rotindu-te, de fericire departe:
Femeile jelt-au noaptea toată,
Orologiile se tînguie-mpreună
Clopotele bohotesc
Pentru Agrippa fantastul ce-atînge cerul:
Închis e ochiul care lumina
Străluclitor pe cel fîr de lumini, cel care
Slăbănogi ridică și muribunzi, tourul

Potolind, plinul griu cinstit făcându-l;
 Arătătorul didactic,
 Sului paceluit, vocea îngrozitoare
 Ce-au orînduit haosul germinativ
 Primordial, s-au stîna. Să-l jelim acum:
 Tatăl nostru s-a dus,
 Teribilul nostru părinte,
 Cicluri șapte,
 Anl șapte
 Supraviețuind virtuții și viciului,
 Străbătînd ere pluviale, izbucniri
 De vînt și de averse, prin vîltorii de arșiță
 Agoni de ger cumplit,
 Pe un cal alb, bătrîn și urît, a urmărit
 Statornic și tîndr
 Bila neagră răscoalindu-se-n jos,
 Căstăria în serpențină a șirului
 Înclinat, pe calea ispișirii spre locul de
 Pace unde pierе darul,
 Scîntind în umbră magic altarul de aur,
 Pe care nimeni nu cutează a-l atinge —
 Dintre turnuri se ardea pomul vieșii
 Și izvorul dorinșei,
 Apele bucuriei,
 A plivit iadul
 A lecuit abîsul
 De instincte somnolente, de ȱpuratică
 Schimbere. L-a prămint, l-a luminat
 L-a împodobil cu dumiri și teorii,
 Mirase proaspete,
 Nari mai albi, plutesc în viziunea noastră
 Și pur răsînd auzul.
 Fîlîndc el n-a cunoscut Căymarul;
 A-mpietrit Himerele-agresive; Enigma
 A certat-o și ea a fugit urlînd. A-nvins
 În Lupta Școptelor,
 Pe proști l-a aprit. În Fortăreața Orblri
 S-a prăvălit cu tunet, pe cei ursuzi l-a-nchis
 În șanțurile lor și l-a minat pe Plicicoci
 În poraginile pustii,
 Infecta lor miștină,
 Sus, în ceruri,
 Locul fără vîrstă,
 Zeii își frîng milîile mari, Istovite,
 Căci paznicul s-a dus, geme și trăsnește
 Mașinăria lumii lor. Descumpănite
 Obiectele Eterne
 Rătădesc, desprînse din ȱviri, nenunțite
 De muzica stăpînului.
 O, leproși! au scăpat pe strada Lombard,
 În porturile riului cresc chitrlile,

Insectele se-agită. De pe regate cîne
 Va lua păienjențul ?
 Căci zace sub poporul lui legiutorul,
 Ostară, mai mare, de rasă mai bună,
 Ne-ncovală de corina greutate, calcar
 Alb sub iarbă verde,
 Iarba care păleşte.

PARTEA a V-a

JOCL

Dacă ar fi fost perfect cinstiți cu ei înșiși, ar fi recunoscut că sînt obosiți și că ar vrea să plece singuri acasă, la culcare. Dar n-o spuneau, în parte din pricina vanității, desigur, teama de a nu fi prea bătrîn ca să mai ai nevoie de petrecere sau prea urît ca să și se ofere: dar era și lipsa de egoism, grija să nu strice cheful celorlalți. În plus, doar animalele, care sînt mai prejos de civilizație și ingerii, care sînt în afara acesteia, pot să fie sinceri. Ființele omenestî se poartă, în mod necesar, ca niște actori: nu pot deveni ceva anume dacă n-au simulat mai întîi ipostaza. Ei se împart nu numai în ipocriți și sinceri, dar și în oameni normali, care ȱtiu că joacă și nebuni, care nu ȱtiu. Deci Rosetta deschise radioul; se transmitea:

Muzică după mlezul nopții. Pentru militari
 În permisie și consoartele lor,
 Pentru meșteri de război, femei în chinul facerii,
 Pentru artiști boemi și bufașe ale nopții
 Prezentăm o serie de fragmente săbătice
 Cu formațiî dure din tribulî barbare,
 Quaraquoramii și quaromanicii,
 Arsocizii și alonizii.

Gupii, the Ghuzzi, moharizii krimiciaci,
 Timurizii, torguzii, cu strigăte groaznice
 Vă rog trageți-n refugul lor de vis, să joace
 Cu morșile voastre pînă ce cad barierele.

Emble a invitat-o pe Rosetta la dans. Cailați priveau. Quant își legăna țigara de foi în ritmul muzicii și cînta o strofă din balada unui bătrîn folclorist.

Cînt Laura se-ntinse pe-a ei lespezi
 Și-obrazul nordic își ridică gingaș,
 În crîngul ei ce dulce făgăduiala,
 Bogată plata ce-am luat cu o-nălțare.

La care Malin cîntă o strofă dintr-un cîntec popular de prin părțile mîlășinoase.

Cînd fără de speranță plecat-am singur,
 Ce păsări lăudăroase, cerul cite de-implinit,
 Ci triste erau rîndunelele, lente piraieles,
 Sumbăru ziu în care-am dansat cu draga mea.

Potrivindu-și bine mișcările pe muzică, Rosetta și Emble erau cuprinși de o evidentă simpatie reciprocă. În vreme de război, chiar cea mai superficială afecțiune pozitivă dintre oameni pare extraordinar de frumoasă, un nobil simbol al păcii și lertării de care întreaga lume are deznădăduia nevoie. Așa că atît pentru dansa-

cori, cît și pentru privitori, această atracție cu totul oarecare părea și era de o
imensă importanță. Rosetta și Emble cîntau împreună:

Tăcut e locul cu șoimi
Vibrînd de emoția noastră
Pe cerul scălîșliilor
Lucesc aprinse roze
Topitorul de oameni și sare
Îl laudă pe bădăutul de fier
Standarde-ndrăznețe în înțele
Luminează a zilelor oaste.

Malin a construit un mic altar din sandvișuri. Tocmai așeza o măslină deasupra,
invocînd-o pe Regina Dragostei.

Pășeste grabnic spre răsărit, Cerească Venus,
Doamna mișcării, muma dragostei,
Un semn de-al tău dezlanțuie timpul în
Izbucniri nebuloase, umplînd spațiile
Cu frunze și lumini. Pe pajiști pelagice
Planctonul își deschide parașutele;
Munții se veselesc; gloate de păsări
Strigă la negustorii grași: 'Hei! Sintem libere
Faceți ca noi — 'și, sunînd din clopoței, vin
Băietarii isteți, din senin, să-i supere
Cu trandafiri pe călugării cortezieni
Pînă ce-i doare capul, geometri iritați de
Rașul irrelevant. Fie ca dreapta-și
Ușor pogoară de nostalgia lor carne
Să fîgăduiască acestei perechi ceea ce
Rugăciunea lor imploră — Fericire
Amîndurora, unul din celălalt născuți,
Tăndrește reciproc; visele să le coboare
În gestul real. Primește ce-i al tău.

Rosetta și Emble se oprișeră din dansat și ședeau pe divan. El își petrecu brațul
în jurul ei, zicînd:

Pătrunde-mi țelul din toate direcțiile, O
Spirit ales, a cărui mîldiere
Mi-e grijă trupească și alinore,
Fii multe sau una. Întîmplător ieși în cale-mi
La sărmuri nalve, unde credințele se unesc
Ori se-ntrețeau, după cum au tăiat titanicele
Giganților morminte, care-n crepuscul aduc
Urări de la marii morți indugi în eroare;
Ascunde-te, urmărește-mă, pe dealuri de fum
Ce se vîd printre pulpele cailor;
Stai să răsăr în umitoarea lumină
Cînd tunelul se arcuiește către surpriză,
Sau luptă, tu cea dinții, pentru un ultim papor
Cu spada bravă în statele tale tampon,
Verb al meu, vizibil, draga mea drogă,
Pînă la moarte-ndrăgită.

Rosetta și-a sprijinit capul pe umărul lui și-a spus:

O, răddăcinile-adînci

Ale tisei de la răscruce, calme de-o veșnicie,
Te-au simțit din depărtări și-ncep, ușor,
Să vibreze. Cînt cîrșit va fi în
Tufele de la riu la clinchetul luminos
Al bicicletelor tale. Ce lătrat apoi
Cînd vei tăce pîrleazul, să stîrînești
În bucătărie chiot la-ntorsul acasă,
Tu, soartă a mea, drogule.

S-au sărutat... Jărămintele rostite pe rînd:

Dacă te-mpurpurezi, am să-ți înalț diguri.
Cînd vei fi obosit, am să-ți așez masa.
Dacă vei plînge, voi sui stînci.
Cînd vei fi bolnav, am să-ți stau alături.
De-ai să te-ncurci, voi îngredii șesuri.
Cînd te vei rușina, îți voi face pantofoi.
Dacă-ai să riți, descătușă-voi pămînturi.
Cînd vei fi deprimat, să cînt la pian.
Dacă suspini, voi jefui orașe.
Cînd vei avea ghinion, am să-ți spal rufe.
Dacă vei cînta, voi mintui suflute.
Cînd vei fi rănit, te voi ține de mînd.
Dacă zîmbești, voi topi argint.
Cînd îți va fi teamă, am să-ți aduc mîncare.
Dacă vei vorbi, voi prinde spiriduși.
Cînd vei avea emoții, am să-ți golicesc scrumiera.
Dacă vei șopti, voi purta războaie.
Cînd vei fi supărat, îți voi peria haina.
Dacă vei fredona, am să inund deșerturi.
Plictisit cînd vei fi, îți voi îmbăia genele.

S-au sărutat din nou. Quant a golic pe covor drojdia din pahar ca libație și-a invocat
spiritele locului.

Larve mici, stăpîni ai casei,
Fiți buni, voi zei și apăsați viețile-acestea,
Poșnic purtați-vă curiozitatea —
Gînd paranoic să nu blînteu,
Nici joc amăgitor să nu le tulbure mintea
Cu temeri fără chip; să nu-i atace nici un
Virus prin filtre trecător; nici germeni invizibili
Năvalnic ărcind, sau vreo tumoare hoinară
Să nu li se prindă de pesuturi; abiește
Insolente să nu amenințe, să nu mutilizeze
Neașteptat, cu alunecări, tăș
Sau vicleană fractură, carnea morbidă
A regelui și reginei noastre.

Acum, îndreptîndu-se spre Rosetta, Malin spuse:

O, Prințesă lucidă,

Învață de la eroul tău iubirea de joc,
Împărătește-i copilăria, alege-ți în el
Datoria și jucăria și trădătorul

Core dăruie bucurios, dar uită la fel de curind
Ce și de ce, credincios fiind unei lumi
De ei născocită; să aibă răul tatălui,
Să conceapă, precum Dumnezeu, un ecou mai voios,
Un eu frivol, totă singurul gând
Al acestui mîndru bălăt. Să-i fi mereu
Clipa-mamă, ce-l face să viseze că timpului
Stăpîn este. Parte din drumul lui să fi,
O, țezi pe stîncă lui cu rochia ta cea roșie,
Ținerețe a lui — și viitor.

Apoi, întorcîndu-se spre Emble, spuse:

lar tu, Prinț strălucit,

Închipuie-ți poșii, mergi falurit prin
Locuri de ea îndrăgite, deschis bucuriei;
O, stai drept, monadă neclintită
Pe-a ei cîmpie; poșnic să poșd
Din șorpu-i decolorat, tu, armăsar al ei;
Joacă, sălbatic căprior, în negrele-i desigur;
Trece-i, pîrîu și vrajă, prin vîl.

Apoi ROSETTA (strigă):

Magazinele care expuneau arme strălucitoare
Și povești cu crime, poartă delicate
Poeme pastorale și statuete de porțelan.

Apoi EMBLE:

De bani, magie ori lege marțială
De tîrle de suflet și hocus-pocus
Nu mai este nevoie pe noul pămînt.

ROSETTA:

Terori, marea, contagiune nu mai
Curăță grajdurile; jocului se dedau și
Păcii rigoriile lor.

EMBLE:

Unde se lăfăiau ranchiune

Opulente, dansa-vor grațiile
În ordine desvîrlită, mină în mină.

ROSETTA:

Acolo unde, crude și reci, mîști critice
Pindeau prin ferestre, fete ușurile
Vor dezlîntui tarente de flori.

EMBLE:

Unde stăteau încrunțați

Grănicerii de drojă, vor trece tinere
În vestimente bizare păcătuind.

ROSETTA:

Unde se zvircoleau cîmpii, cînd mașini de pedeapsă
Izbeau dureros, mori înalte de vînt vor bate
Văzduhul flexibil, evantai pentru blindele cornute.

EMBLE:

Unde neputincioși se-necau hătușii,
Căldreși îmbujorați își vor struni cali
Să zîmbească febedelor.

Au intrat și ceilalți în cor, MALIN a exclamat:

E prudent să răzbi:

Flece cusur preacîr și-a găsit darul
Solid al umbrei, fiecare țel, unicul său
Dar de-a ademeni, relația —
Boza-i neschimbătoare, de vreme ce Venus
Bucuroasă consimți să asigure
Plantelor apă multă anul acesta,
Flarelor ajutor, tuturor nevoilor omului
Deplină satisfacție, cu noi structuri
Pentru regiunile vitale.

QUANT strigă:

Un cuvînt bun și

Un plăc părintesc nu departe
Pentru orfanii orașului.

Apoi ROSETTA iară:

Ceasuri sincronizate

Și-o uliță lungă, mult cotită,
Pentru ambele sexe.

Și EMBLE:

Șopronae și boșchete

Pentru cete de cartofori.

QUANT:

Vetre pîme de busteni și
Case în hinterland pentru bătrîni proconsuli
Și perechi de pensionari.

EMBLE:

Zone de linște

Pentru cititorii-adevărați.

ROSETTA:

Camere cu vedere

Pentru un suflet ferecat.

MALIN:

Plimbare-n penumbra
Încoace și-ncolo pentru vreo doi gînditori.

EMBLE:

O blîndă călătorie pentru nervi deprimați
Peste caldele ape.

ROSETTA:

Petrecere sălbatică
Noapte de noapte pentru neamul călător.

MALIN:

Un lung sălăclov de învățat pe dinafară
Pentru tipul orol.

QUANT:

Muzee enorme pentru cei
Din fire strîngători, să stea în ordine.

MALIN:

Cepuri de desfăcut, pentru clasa risipitoare
 Și opțiuni dificile pentru voine de luptător.
 MALIN a înțeles privirea lui Quant și cei doi s-au ridicat să-și ia rămas bun. . .
 Rosetta i-a condus la lift. Pe coridor, așteptând liftul, QUANT cînta mai departe:

Cu înțelepciune să vă încălzească uimirea
 Dulce, bucuria întinerescă-vă zilele,
 Iluminarea descifrării de sine,
 Binecuvîntata rază interioară
 Insuflească lumea obiectelor voastre
 Pînă vor răsări din nou contururile pure,
 Pierzîndu-și imprecizia din urmă,
 În formele tari ale copilăriei.

Și MALIN la fel, pe cînd pășea în lift:
 Cu pene-mpodobiți, puternici
 Pășii înaintea, împlinși
 Un viitor ferice
 Și ocupații acei
 Regat etern unde
 Stăpînesc parametrii,
 Iubit de infinite
 Populații
 De cazuri posibile:
 Să mergem. Cu bine.

După aceea au pierit din vedere ei. Cînd a revenit în apartament, Rosetta descoperă că Emble se retrăsese în dormitorul ei și dormea dus. L-a privit, pe jumătate cu tristețe, pe jumătate cu ușurare. . .

PARTEA A VI-a EPILOGUL

Între timp, pe stradă, Quant și Malin, după ce și-au exprimat plăcerea de a se fi cunoscut, după ce-au făcut schimb de adrese și și-au promis să se viziteze cîndva, s-au despărțit și îndată au și uitat unul de existența celuilalt. Malin călătorea spre sud cu metroul, în vreme ce Quant mergea pe jos spre est, fiecare către locuința sa. Începuse să se lumineze de ziuă.

Trecînd pe străzi, QUANT își fredona o baladă improvizată:
 Cînd Puterile Victoriei s-au întrunit în Bizoni
 Lustragii au refuzat să se-arate la față,
 Iar medile cerului au răspîndit puzderie
 De monștri dojenitori, spre descurajarea analfabeilor.

Ștînd în metrou, MALIN gîndea:
 Virsio-indulcește gustul înfrîngerii
 Ca și voința de-a învinge,
 Pînă cînd neschimbatoarele pierderi ale copilăriei,
 Afecțiunile aprite nu se mai
 Revoltă; așa că acum dimineața
 Mă trezesc fără presimțire, fără odihnă
 Din vise cuminți, o serie
 De aventuri vag tulburătoare
 Care nîcînd nu sîrîtesc în groază,
 Tristețe, sau îmbrățișări de iertare.

QUANT cînta:

Dar pacea ne-au brămbi-o hebetoscapității publice
 Cînd s-au întrunit miniștri să pună la punct Commonwealțul,
 Unde era înainte Muzeul model și meseriilor,
 În timp ce spectre răgușite bîntuiau coridoarele.

MALIN gîndea:

Oare-nvățăm din trecut?
 Poliția, creșterii, etc.,
 Care organizează oglinzile, spun — Nu.
 Peste o sută de ani
 Brutele și agresorii își vor mai
 Acorda încrederea unui sfînt
 Protector sau fortului de familie,
 Pesimistii vor aplica aceleași
 Vechi tratamente pentru tedium vitae,
 Religie, Politică, Dragoste.

QUANT cînta:

Scutul laurentian a fost contrafăcut fără milă,
 Pe Oceanul lui Tatls s-a purtat un război teribil,
 Comentatorii transmit la radio cu ajutorul cremei de ras,
 Punct cu punct, toată dezboterea din Peninsula.

MALIN gîndea:

Atît profesorul cît și profetul deprimă,
 Căci viziunea și mai îndelunga cercetare
 Prezic amîndouă o zi
 A convulsiei, a nesfîrșitului rău
 Cînd se vor ciocni Societățile Raci
 Ori verzele mușchi va fi pus în mișcare
 Spre-a acoperi pămîntul,
 Iar marele creier care-a pornit
 Cu dialectica limpede
 S'îrși-va în groaznică demență.

QUANT cînta:

Dar în subcomitete s-au stabilit niște lucruri raționale,
 A fost unanim adoptat sistemul duodecimal,
 Prețul obsidianului s-a fixat pentru un deceniu, tehnicienii
 Au fost trimiși în nord, să scoată nitrogen din calota de
 gheață.

MALIN gîndea:

Totuși, nobila deznădejde-a poezilor
 Nu-i de-ocast fel: e prostesc
 Să respingem îndatoririle timpului
 Și neglijîndu-ne vîrsta
 Să plîngem — 'Ea, ticălosul, nenorocitul,
 Cît sînt de fără pereche'.
 Preferăm să fim zdrobiți, decît să ne schimbăm,
 Preferăm să pierim în spaima noastră
 Decît să ne suim pe crucea clipei
 Și să lăsăm iluzii le să moară.

QUANT cînta:

Dincolo de-aceste hotărîri, ciclu! Naturii
S-a desfășurat ca de obicei și înțelepți volubili
Au predicat de pe bănci, în parc, trecătorilor păcătoși
Credința confuciană în Societatea Funcțională.

MALIN gîndea:

Ne-aflăm în întuneric: nu
Cunoaștem relația dintre
Căsușul de care sîntem legați s-auscultăm
Și miracolul ce nu trebuie să ne despire;
Pur și simplu nu putem concepe,
Cu nici un sentiment al nostru,
Cum se poate atoașea leul feroce
De tinjitorul unicorn;
Și nici nu vom putea, pînă ce naufragiul absolut
Nu ne va lipsi de persoanele noastre.

QUANT a sosit la casa în care locuia; pornind să urce treptele din fașă, s-a poticnit și era gata să cadă. La care zise:
Ce-i, domnișoară EU, ca s-a-nîmplat? Pentru ce umbli distrată.
Cîndva eram minunea ta. Cît te-ai făcut de iute-schimbătoare.
La trap, Clopoșel răsundător — Să zicem că ești un pur singe,
Peste deal acum, la Sinul lui Avram.
Spunînd acestea, a deschis ușa din fașă și a intrat.
Dar călătoria lui MALIN nu s'encheiase. El gîndea:
Căci locul cel nou nu e niciodată
Ascuns înăuntrul celui vechi,
Unde Roșunea l-ar putea răscoli,
Nici păzit de balouri în munții
Din depărtări, unde să-l
Iscodească închipuirea; locul nosterii,
Prea evident, lesne de găsit — vreo
Palidă pată de cline, piatra zvîrlită
Peste ziduri — e reștinut pentru ochii
Credinței spre descoperire.

Trenul a reștit la Manhattan Bridge. Soarele răsărise. East River scilpea. Va fi o zi limpede, luminoasă, pentru muncă și pentru război.
Pentru ceilalți, ca mine, există doar fulgerarea
Cunoașterii negative, noaptea cînd, beat,
Te-mpleticești spre baie, în așlind-narcind
Să-ți găsești nebulina, cînd ca o spus mama pare
O dragă prostie, iar sfaturile cumini
Din gazete liberale o artă la fel de pierdută
Precum ceramica populară, căci sincer nu
La Cruce, Clarté sau Bun Simț se-nchină
Pasiunile noastre, ci la primitive totemuri,
Absurde și sălbătice; știință, neștiință
Ele odoră ca scop și mobil pe Bacchus
Sau Morele Boyg, pe Baal-Peor.
Rosta Soartei ori sunetul fizic
Al propriilor noastre nume.

Cel mai vulgar dintre vise nu stă
Mai prejos de credință, care în mare parte
E trîncneală din ceea ce știm
Despre aproapele, toate cerințele și închipuirile
Sărmanei flori a lumii, nădușă, înnebunită,
Gădă tuturora fiind, căci fiecare vine cu
Panica sa, cu-nsemnul său de pradă
La grohăitul ei gregar, cînd bijiblie prin beznă
După pierduta acadea. Aparținem rasei noastre.
Așa cum judecăm. Sîntem judecați.
Toate faștele timpului, toate speciile
Spașului au eou în propria noastră
Vorbire contradictorie, cuvînt înșpicat
Al corpurilor ambigue, născută, ca noi,
În peisajul natural, pe care însăși negarea
Îl confirmă prietenește; ne reflectă condiția.
Muritori pledînd pentru viață eternă cu
Setea înfinită a spiritelor nălmîștite.
Limitați în fapt, dar refuzînd să fim în adevăr,
Ne dorim propria cale, nevoind să spunem Da
Lui Înșuși-Astfel, cel pururi neschimbat,
Acel Yegnic-Dimpotrivă, substanța
Ne-știnței noastre, totuși din nici o nevoie
Ava bunătoate să existe, să-ndure moartea,
Bațjocari pe eșafod, adăpostind în viața Sa
Rostul omului. În teama noastră ne zbatem
Să-l acolim, să-l înșelăm, ci dragostea-l e
Credincloasă promisiunii înfricoșătoare. Afecțiunea
Lui cu noi pînă la urmă, cum mergem plîngînd.
Atent la sensurile noastre, la măruntale probleme,
Binele Lui se ivește la marile noastre prieturi,
Ne privește înaintarea, măsurlînd pentru noi,
Deși trupurile prea oarbe sau plictisite să cote
Ce le-ar da frearmăt, ne sint ucise în vaetul
Copilăros, iar sufletul nostru, cînd alege
Cît de mulți și cît să tuboașă, stăruie
În tulburare, ca pedeapsă de sine,
Întrebarea Lui ne face din teorii păcate istorice,
Dar locul rînit ne șfîșește strigătul de vietote
Atunci cînd vorbește El, hotărînd să aibă-ndurare
De toți, de Copiii lui, în smîntita lor necredință
Așteptînd, fără-a ști, Lumea Lui să popoare.

Gîndind astfel, Malin se-ndreapță spre îndatoririle sale, revendicat de lumea propriu-zisă, în care timpul este real și care, doct, nu prezintă interes pentru poezie.

În românește de IOANA MOROIU

«The Age of Anxiety» (publicat în 1948) are drept fundal existențial războiul mondial care abia se sfârșise. Personajele poemului: Malin, Rosetta, Quint și Emble, sînt alese în așa fel, încît să aibă putere de sugestie universale. Apartin unor straturi sociale medii, vîrstele lor diferă: Emble e foarte tînr, aproape adolescent, tinerețea Rosettei este mai tîrzie, Malin și Quant sînt bărbăți relativ în vîrstă.

Cei patru își petrec seara înîncîlțitor la același bar, fără să se cunoască. Fiecare este singur cu gîndurile și visarea lui. Quant, care conversa cu propriul chip din oglindă, Rosetta, care visa la o copilărie imaginată în Anglia, Malin, care-și urmărea jocul amar al gîndirii și Emble, cu îndoielile și temerile vîrstei și condiției sale, sînt brusc culbrați de stîrpele de război care se transmit la radio. Reacția lor este să se apropie unii de alții și, împreună fiind, să încerce să se elibereze de neliniști, să caute o contrapondere la marile dizlocări psihice, la haosul provocat de război. Astfel întreprind, cu gîndul și amintirea, o călătorie prin vîrstele omului (Partea a II-a, Cele șapte vîrste), apoi o călătorie alegorică de vis, în căutarea «Grădinilor ermetice» — Paradis Terestru (Partea a III-a, Cele șapte etape). Evoluția omului le apare ca un proces dezolant, iar puritatea, farmecul indicii al grădinii ermetice le învie conștiința imperfecțiunii lor. O ultimă încercare este idila dintre Rosetta și Emble (Partea a V-a); care se petrece acasă la Rosetta. Eșuează și tentativa aceasta, iar personajele revin la izolare din care încercaseră să scape.

Acest poem de maturitate al lui Auden poartă în sine o întreagă lume de semnificații, motive, aluzii, surprinzător alăturate sau fuzionînd în nuclee sugestive greu de disociat. În capitolul «Cele șapte vîrste», de exemplu, poetul pare să dea o amplasare excepțională monologului despre vîrste (Lumea toată-i o scenă...) al lui Jacques Metanolicul din «Cum vî place». Abundă, totodată, elemente psihanalitice, îmbinate cu motivul păcatului originar, de care se leaga sentimentul vinovăției și nostalgia după paradisul iremediabil pierdut.

Există în poem un plan kierkegaardian de sugestie, avînd ca premisă starea de spirit neliniștită, îngustată, dezorientată a personajelor și ca accent final perspectiva metafizică propusă de Malin în ultimul monolog. Această coordonată se susține și prin unele momente din desfășurarea generală a «fabulei», poate cel mai pregnant în scena din grădinile ermetice, cînt personajele nu reușesc să facă *soltul* (spre dragoste, credință) — noțiune caracteristică gîndirii lui Kierkegaard.

Poemul a fost interpretat și ca o alegorie inspirată de doctrina lui Jung (John Fuller, John G. Blair), interpretare conform căreia personajele ar reprezenta cele patru facultăți ale psihicului dezbinat: Malin — inteligența și Rosetta sentimentul, ca facultăți raționale, de evaluare; Quant — intuiția și Emble — senzația, ca facultăți iraționale, de percepție. Unghiul aceste de vedere pistrează, într-un sens și chiar potențează orizontul foarte larg al poemului. Totuși, Auden pare mai degrabă să îmbrace în forma fastuoasă a acestor opere tendința generoasă, profund, autentic omenescă, de solidarizare pentru a înfrînge răul, oricare ar fi acesta, decît nostalgia alegorică după o entitate psihică pierdută. De altfel, universul fiecărei personaje în parte este prea complex ca să nu fie o nedreptate clasificarea lor monovalentă, în caz că ne limităm la aceasta.

Din punctul de vedere al dicției poetice, «The Age of Anxiety» este unul dintre marile momente de împlinire formală ale lui Auden. Folosește cu insistență aliterarea, procedeul poeziei anglo-saxone, iar efectul este impresia de obiectivare a expresiei, prin modelarea materiei în tipare foarte adesea memorabile, aproape

gnomice. În același timp, Auden dă prin aceasta senzația unei exuberanțe rare a expresiei, o mare plăcere a auzului. Cuvintele uneori prețioase, neobișnuite ale poemului, ca și aerul mai artificial, retoric-solemn al unor pasaje, justifică la nivel formal subtilul de eglogă (așa cum ciudatele idile din Partea a III-a și Partea a V-a îl justifică la nivelul conținutului). Poemul este de o extraordinară varietate a conștientizării, — de la inflexiuni de vechi dialect popular, la invocarea lucrețiană și la banala conversație, varietate supusă totuși unei anume rigori a formei de versificație.

La lectură, poemul dă impresia unei construcții baroce (cum o spune a doua parte a titlului), stufoasă, mult ornamentată, cu pasaje strălucitoare și dezinvolve, uneori admirabile în consistența și veridicitatea lor particulară, aproape desprinde de firul central. Dar, în afara frumuseții ce conțin sau a tensiunii individuale, acestea contribuie la crearea unei atmosfere specifice, neliniștitoare pe alocuri prin înșiră aglomerarea de detalii. Dacă ar fi să considerăm numai Partea a II-a, Cele șapte etape, drumul spre Paradisul Terestru, în care personajele evoluează, cum precizează Auden, într-un peisaj ce imită forma corpului omenesc, — este cu totul ieșit din comun imaginea acestui trup mic, enorm, cu anatomia fantastică împodobită și cu asemenea reverberații ale sensului poetic. Universul poemului «The Age of Anxiety» este de o natură pe care o aflăm numai la cei alesi, la creatorii de mare forță și ambiție.

Poezie și cunoaștere

Dacă s-ar pune problema definirii succinte a lui Auden și a fabuloasei sale opere, ne-am opri asupra următoarelor atribute: Versatilitate — Virtuozitate — Verticalitate . . .

De la epigrame și limericuri, la elegii, ode și sonete, și, mai departe, la poeme lirico-dramatice de dimensiunile unor cărți, creația lui Auden se desfășoară amplu, modelând o suită de peisaje spirituale, fiecare cu o topografie și un climat aparte. În selectarea formelor și succesiunilor sonore, auzul poetului se dovedește impecabil, siguranța și ingeniozitatea regizărilor lexico-sintactice uimitoare, lapidarietatea și strălucirea roștirilor surprinzătoare și memorabilă. Și dacă spiritualitatea sa efervescent-dezinvoltă ni-l așează în prelungirea tradiției mozartiene, virilitatea cadențelor prozodice și brlo-ul orchestrărilor strofice amintesc, prin întreaga lor sampluozitate, de măiestria lucisută a lui Stravinsky.

Angrenarea poeziei sale în ambianța spirituală a veacului s-a realizat pe calea unei singulare flexibilități structurale care a permis celui său creator să-și păstreze nestrîbtă integritatea și demnitatea artistică, în ciuda caracterului în aparență flagrant al tranzițiilor de viziune și al modularilor în sfera opunilor identice.

Dar pe lângă creația poetică propriu-zisă, personalitatea sa s-a manifestat plenar în cîmpul mai larg al culturii. Exersîndu-se în eseu și cronică, colaborînd la scrierea de piese de teatru și libret de operă, compilînd o sumedenie de antologii de mare autoritate, resuscitînd destine literare neglijate sau de dreptul uitate, publicînd jurnale de călătorie și rapoarte de front, readucînd în actualitate universal unor vechi saga și epopei anglo-saxone, subscrînd cu autoritatea sa cultului pentru valorile civilizațiilor latino-mediteraneene, realizînd filme sau glînd cicluri de prelegeri asupra literaturii și artelor în renumite universități și academii, luînd activ parte la viața editoriașii din Anglia și din Statele Unite, Auden se situează, nu numai valoric ci și sub raportul prezenței în epocă, alături de T. S. Eliot și de Ezra Pound.

Prestigiuul său este ajuns la apogeu, și putem afirma, mai ales acum cînd opera a dobîndit un contur aproape definitiv, că nu va suferi amendări esențiale în viitorul previzibil. Vocea sa a fost dintre cele mai admirate și ascultate, timbrul și inflexiunile ei lesne reperabile constituînd una din sursele cele mai frecventate ale creativității poetice moderne.

Auden își face apariția pe scena literară britanică la finele anilor douăzeci, perioadă în care tocmai se consolidaseră pozițiile cucerite de revoluția modernistă: Pound, Eliot, Joyce, Yeats dominînd acest deceniu nu numai prin „zgomet” și

furle» dar, mai ales, prin plentitudine creatoare. Torentului vijelios al acestei reorientări, Auden i se va sustrage totuși — probabil de teama unei posibile obliterări a personalității sale, preocupată încă de propriile căutări de sine. Mai tîrziu, cînd macuritatea îl va permite o detașare critică, se va apropia pe rînd de modalitățile lui Eliot, Yeats sau Joyce. Deocamdată însă își va descoperi afinități în zonele explorate de poezia lui Thomas Hardy — poet considerabil de altfel dar suficient de inegal și de nepăsător față de perfecțiunea formală ca să îngîduie emulația unui talent mai tînăr și în plină formare. O altă experiență care îl va atrage la această epocă o va constitui maturismul instinctual-primitiv propovăduit de alt urmaș al lui Thomas Hardy, în domeniul prozei, de rîndul acesta, D. H. Lawrence.

Aici Hardy cit și Lawrence descindeau din proletariat și parveniseră, cu mari sacrificii, la o cultură pe care o percepeau în intimitatea raporturilor sale nemijlocite cu viața și cu societatea. Viziunea și crezul lor artistic erau puternic infuzate de noile postulate asupra esenței și condiției omului așa cum se profilau ele în urma perspectivelor oferite de un Darwin sau de un Nietzsche, ceea ce excludea aproape de la sine planarea artistului în eterul pur al distilărilor estetice.

Născut la York în familia unui medic, și copilărit la Birmingham în inima Angliei industriale, Auden va nutri încă din fragedă copilărie ideea de a îmbrățișa o carieră practică, cea de inginer de mine. Se va orienta apăsător spre lecturi cu caracter științific și tehnic mai ales spre geologie dar și spre domeniile biologiei, sexologiei și psihologiei, dobîndind o sumă de cunoștințe specializate din parcurgerea tratatelor aflate în biblioteca tatălui său. Inscris la Oxford, va opta însă curînd pentru o direcție umanistică a studiilor. Tot aici leagă prietenii de viață cu Christopher Isherwood, Rex Warner, Edward Updell, Cecil Day Lewis, Stephen Spender, Louis MacNeice, toți viitori oameni de literă. Împreună cu ultimii trei va forma ceea ce istoriile literare denumesc «The Auden Group» (Gruparea Auden), a cărei poziție în anii treizeci a constituit nucleul de cristalizare al unei noi școli sau orientări în opoziție dialectică față de exclusivismul estetic al modernismului, de care se detașează mai ales prin interesul deosebit manifestat față de gravele probleme social-politice cu care era confruntată umanitatea în urma crizei generale a capitalismului din 1929-1933 ca și de primele manifestări față de fascismul, pe plan internațional, ale fascismului.

După încheierea studiilor de la Oxford, Auden va petrece un an de perfecționare la Berlin (1928—29), unde se va deschide mai ales tradiții post-hegeliene în filozofie, între ale cărei coordonate va evolua, nu fără meandre deconcertante, chiar și pentru prietenii și admiratorii săi, pînă la sfîrșitul vieții. Din această tradiție va selecta trei gînditori care îl vor acapara pe rînd interesul, și care, în ciuda pozițiilor lor anticele într-o serie de probleme fundamentale, îl vor marca succesiv și simulană totodată de-a-lungul a mai bine de patru decenii de activitate creatoare: Freud, Marx, Kierkegaard.

Dacă pînă în 1933 gîndirea lui Freud îl va înrîuri cu precădere, determinînd în poezia sa de început o tematică prin care transpore o ascuțită criză de acțiune repressivă asupra individului exercitat de hipersofierarea civilizației și însușii viziune împărțită pînă la un punct și de D. H. Lawrence, între 1933 și 1939 cînd după unii comentatori se semestăe culmea cea mai înaltă a creației sale, — Auden se confundă tot mai mult cu marxismul și cu linia militantă a partidului comunistilor. Viteazează Spania războiului civil și China care căzuze deja victimă agresiunii imperialismului nipon. Pe fundalul acestor crize și zvircoliri Auden, dezgustat de politica de compromis promovată de Anglia, va opta pentru o schimbare de ambianță părăsind Europa și stabilindu-se în America. Se căsătorise între timp cu fiica lui Thomas Mann, Erika. Va dobîndi oficial cetățenia americană în 1946. Concomitent

cu această derutantă elucrare a atașamentelor sale anterioare se produce și notoriul său salt în termeni kierkegaardieni. Lecurile intense din filozoful danez ca și contactul cu problematica speculațiilor lui Reinhold Niebuhr se contopesc în anii sumbri ai războiului cu acel sentiment general de neliniște și disparare care a caracterizat starea de spirit postbelică. Drama existărilor proiectată pe fundul suferinței atinge a lăgărilor de concentrare și subminată de neliniști metafizice îl aduc pe Auden în pragul unei convertirii de tentă creștină, în genul celeia sugerate de Eliot în *Potru Cuvortele*. Această regresivă de esență tradiționalistă ne desvăluie o seamă de dificultăți resimțite de Auden în fața precarității și absurdităților dogmatice pe care nu le poate însuși fără a genera și reactualiza constant, în ramura « americană » a creației sale, o tensiune autentică între considerarea istorică a omului — devenirea sa perpetuă — și încercarea, condamnată dinainte la eșec, de a transcende această condiție, și de a se desăvîrși într-o ființare absolută, perenă și imuabilă. *Enoul neliniștii*, unul din marile sale poeme scris în această stare de spirit, dramatizează cu pregnanță născută conflictuală a fragmentării personalității umane. (Această magnifică, « eglogă barocă » a beneficiar, îndată după apariție, de o transpunere integrată în limba germană de către Autorul lui Kurt Heinrich Hansen — *Das Zeitalter der Angst: ein barockes Hirtenedicht*, Wiesbaden, 1947, prefată fiind semnată de Gottfried Benn). *Enoul neliniștii* încheie o întreagă suită de poeme de mari proporții pe care Auden le scrie sub impulsul contactului său cu tradiția și experiența americană. (*New Year Letter, For the Time Being, The Sea and the Mirror*.)

După acest interregnum, și cu toate că, într-adevăr, cele trei etape apar cu suficientă pregnanță în desfășurarea opereii sale (sentimentul frustrării încercat de protagoniștii anonimi ai poemelor sale de început, frustrări rezultate din traumatismul și reprimări psihice, — apoi speranța eului său poetic în schimbarea socială bazată pe activism politic militant-agitatoric, — și, în fine, tensiunea apăsătoare generată de neliniște și interogare metafizică), segmentînd-o ca atare, se poate observa după 1950 cum cele trei ipostaze se contopesc într-o sinteză fertilă și semnificativă. Această nouă fază am fi tentați să o numim universală sau internațională (nu numai pentru că Auden vine frecvent în Europa — Italia sau Austria așezîndu-l din ce în ce mai mult, cîi și pentru că opera sa se bucură acum de o unanimă recunoaștere culminînd cu numirea sa ca titular al Catedrei de poezie la Oxford între 1956 și 1961, ca și încredințarea, în 1971, a nobilei misiuni de a scrie versurile Imnului O.N.U. așezate apoi pe muzică de către Pablo Casals). Tot în această perioadă se statornicește activitatea sa de libretist (în colaborare cu Chester Kallmann) deosebit de importantă pentru resuscitarea opereii care (va scrie și lucrări teoretice asupra acestei probleme). Bucurîndu-se mai înalte de atenția unui compozitor de talia lui Benjamin Britten, va fi solicitat acum de Igor Stravinsky însuși. America îl va prelua cu cele mai prestigioase distincții (Premiul Pulitzer în 1948 pentru *The Age of Anxiety*, Premiul Bollingen pentru anul 1953; Membru al Academiei de arte și litere, 1954; Premiul național al cărții în 1956 pentru volumul *Sculdri lui Abbie*, 1955), în timp ce conferințele sale de la New York asupra lui Shakespeare cunoșteau o asemenea afinență de public încît unul dintre organizatori remarcă « al zice că Shakespeare ține prelegeri despre Auden ». Dacă adăugăm la toate acestea diversificarea tematică a poeziei sale care îmbrățișează acum aspecte atît de variate ca muzica, istoria, psihologia, adevărul, meditația (cu ecouri din Virgiliu și Horațiu), înțelegem de ce putem urmări o continuitate în opera sa, și de ce descoperim acea vertebralitate sau coerență lăuntrică fără de care nu am putea, firește, vorbi de conservarea unei identități, de afirmarea unei integrități de concepție și de viziune.

Traversîndu-i opera poetică sau, altfel spus, expunîndu-ne un răstimp climatelor spiritualității audeniene, va trebui să ținem cont de subansamblurile ideologice

care le determină, în pofida faptului că poetul nu le acordă alt statut decît acela de ipoteze a căror testare o execută prin intermediul unor personaje — reduse adesea la o identificare minimă printr-un pronume — *sine vi* — adesea nebulos în determinările lor — stări de spirit, — împrescî conturate — sau obiecte din ambiantă care la rîndul ei poate fi difuză și vagă. Rezultă o poezie care, în spatele unor relații gramatizate eficiente, ascunde o înțelegere de coerență din care transpiră, parțial și fugitiv, enunțuri sau concluzii omologabile. Cu alte cuvinte Auden nu-și face iluzii asupra valorii cognitive absolute a artei în genere și a poeziei cu precădere. Poezia ar înceta să fie joc cognitiv dacă și-ar lua rolul în serios și chiar și-ar propune să disloce conștiințe pe calea validării sau invalidării unor propoziții filosofice. Enunțul poetic — prevăzut întotdeauna cu subiect, predicat și obiect — constituie pentru Auden o încercare de interceptare a adevărului și nu o instrumentalitate îndreptată spre deducerea sau stabilirea lui. În aceasta rezidă, credem, specificitatea demersului său liric, caracterul său imprevizibil și fascinant. Căci Auden este posesorul unei mecanici fine a versului, funcționalizată în urma unor reglaje de înaltă precizie. De la Tennyson poezia engleză n-a mai cunoscut o asemenea virtuozitate în execuție și finisare.

Dar în timp ce la Tennyson această virtuozitate este subordonată deblocării unor sentimente pe care le propulsează și le pilotează magistral (vezi poemul în *Memorial A.H.H.*), la Auden — poet al perioadei de blocare a romantismului — sentimentul este privit cu suspiciune și supus, atunci cînd dă semne timide de manifestare, unei dezagregări perpetue, sub lumina rece a ironiei sau calamburilor. De aceea și respinge Auden iluzia romantică potrivit căreia poetul ar fi un legiutor (în viziunea lui Shelley), recomandînd mai degrabă postura de detectiv (în viziunea lui Browning). Artă așadar nu ar avea rolul de a dirigi societatea, de a-i indica încotro să se îndrepte, ci simțit, ce anume s-a preluscat. O asemenea aroganță tipic romantică, tipic egocentrică și megalomană nu ar ține cont de realitatea istorică și de rolul relativ modest — de ornament, joc și podosăb — pe care l-au jucat artele în plămădirea și creșterea civilizațiilor. Neprecedînd acțiunea umană practică, arta o ordonează numai, o îmbilănește, o stabilizează într-o configurație menită să-l scoată pe om din neliniște ce l-o provoacă nestăvilă devenire și mutabilitate a existenței sale istorice, haosul aparent și heterogenitatea amorfă a cotidianului, caracterul său derizoriu și deschis. Artă, prin arăbescurile strategiei ei savante, ar reprezenta, după Auden, un triumf parțial și vremelnic, dar nu mai puțin salutar, al omului, al spiritualității sale, asupra indeterminărilor și inconșvențelor realității. În nici un caz însă, artă nu se poate substitui vieții, trăirii aieve — fie ea sub forma proceselor biologice, fie a acțiunilor umane dirijate.

În fapt, poezia, după Auden, trebuie să aducă în planul conștiinței și să cristalizeze prin verbalizare, prin nominalizare, prin capacitate limbajului de a semnifica și de a încheia semnificații, sentimentele confuze, stările suferințe ambigue ce-i întovărășesc pe om în procesul real al trăirilor de zi cu zi. Cu alte cuvinte arta ar trebui să decupeze din fluxul fluctuant al fenomenelor tipare inteligibile pe care se la propună contemplant și meditații, înălțîndu-le în planul conștiinței lucide.

Prin această teză estetică Auden se contopesc unul neo-clasicism de factură eliotiană, ceea ce ne oferă o cheie pentru înțelegerea unuia dintre sensurile revoltei lui Dylan Thomas și a generației sale față de cerebralitatea excesivă a înaintașilor săi nemiloșici, dar atît de deosebiți unul de altul, T.S. Eliot și Wystan Hugh Auden.

Bunul simț, — și, am adăuga, bunul gust în materie de estetică de care dă dovadă Auden, și care acreditează o viziune ponderată asupra locului și rolului artei în viață și societate — îi corespunde, în modalități expresive, o proliferare a comului. Bazată pe raționalitate, obiectivitate, decapare, distanțare și relativizare,

viziunea comică audeniană asupra realității se înfățișează cititorului ca echilibrată, comprehensivă, tolerantă, ironică și, în ultimă instanță, larg generalizatoare și tipologizantă. De aici și infuziunea didactică, tendința de a decanta precepte, de a face pieziș recomandări normative ce vizează spre elaborări de conduită umană mai agreabile și mai amabile. Pluralismul său perspectiv este iluat și reconciliat în planul înțelegerii binelor, ciocririle și contradicțiile din lumea fenomenală și să se rostască pozitiv asupra menirii și rosturilor omului pe planetă. În calitatea sa de locutor și gospodar al acesteia, Auden îl consideră pe om la modul exponențial, ca fiind nu numai capabil ci și vrednic de a se bucura de existență și de a o prețui.

Această notă laic-epicureană se furișează creptat în porțiunea finală a operei sale, ajungând să o domine din ce în ce mai vădit. Auden redescoperă acum peisajul natural și elaborează o poezie pe teme ecologice de o mare frumusețe (avem în minte un poem ca *Spre lauda calcarului*, sau mirifica suită de *Bucolice*, sau incântătoare *Odd Goer*). Acum intră-adevăr cea mai mare bucurie a omului este, după Auden, aceea de a exista pur și simplu. Și la urma urmelor cine s-ar abține oare să subscrie acestui adevăr de un elementar bun simț?

Discursul său poetic adăugă scâlpilor din prima perioadă o lejeritate și o relaxare din care transpare senzația unor semi-certitudini agonizante trudnic. Efectul cupletistic (ce putea părea uneori facil, de cabaret chiar), asumat în continuare accente parodice, bufe sau burlești. Și totuși, în ciuda acestor caracteristici de relativă accesibilitate, intervin alte elemente care hăsurază mesajul conferindu-i nu numai relief ci și obscuritate.

Auden rămâne un poet dificil care intrigă, amuză și șochează de pe muclea îngustă care desparte inteligibilul de ermetic și aluziv, efectuând treceri bruște dintr-o zonă în alta. Paradoxul audenian rezidă în capacitatea sa de a oferi un flux sonor și ideatic defectabil, desori de o veră diabolică și de o strălucire diamantă, care însă devăluie vagul, difuzul, încoșarea, perplexitatea, incoerența, amorful percepțiilor sau stărilor de conștiință, sau chiar al raporturilor ce se statornicesc între protagoniști și ambianță. Mai mult, la aceasta contribuie și tendința alegorică, abstracți-generalizatoare a situațiilor considerate, la care se adăugă nesiguranța, modul ipotetic, în care Subiectul poemului prezintă lucrurile.

Formația științifică inițială, disciplina și rigoarea sa intelectuală au determinat la Auden pasiunea denisării legicului din realitate, grija sa pentru formalizare și codificare. De aceea situațiile sale sînt prezentate și analizate prin optica logicianului și statisticianului, personajele interesându-l numai în măsura în care pot reprezenta alegoric ideea, conceptele, teze, ipoteze sau în care experiența lor se poate generaliza sau tipiza. Toată această sumă de cerințe și de ingrediente devăluie odată mai mult ambivalența poziției lui Auden față de artă.

Acestea din urmă i se preînde un suport ideatic, neputîndu-i-se permite să opereze exclusiv în și prin limbaj de dragul purismului estetic. În felul acesta poeziei nu i se poate permite să ignore «impuritatea» lumii, conceptele și ideologiele, fenomenele și realitățile. Pe de altă parte însă, arta sau poezia nu pot exercita un control asupra acestor subansambluri ale lor, ce sînt de realitate, nu le pot manevra eficient și pe deplin coerent. Elementele realului constituie doar puncte de pornire, doar deglășări convenabile pe care, în raport de împrejurări, și le asumă cutare sau cutare el sau ea, tu, noi sau voi, în cutare sau cutare situație mai mult sau mai puțin inteligibilă, mai mult sau mai puțin codificabilă (poemul *O schimbare de aer* constituie o ilustrare în acest sens).

Orice schimbare de aer implică o deplasare, și, paradoxal, Auden ne asigură că ea se realizează printr-o zăbovire în același loc! ... Aflat acum către sfîrșitul călătoriei

sale, poetul realizează că... pămîntul este rotund, unic și indivizibil. Terra este *Mama noastră* a tuturor și năd nu alt paradis nu ne așteaptă «altundeva». Unicul Paradis de aici și de acum se compune dintr-o acumulare de valori și dintr-o multitudine pestră de achiziții sodo-culturale pe care umanitatea trebuie să le salgardeze și să le chivernisească. O asemenea imagine a raului mult rîvnit o realizează Auden în esul său *Despre lectură*, cu verva și humorul său caracteristic, impregnate de o cunoaștere adîncă și nuanțată a specificului civilizației elaborate de istorie în era noastră. Dar să-l lăsm pe autor, în postura sa de eseist, să se rostască asupra acestor probleme de interes general:

Peisajul

Înlimbi calcarose ca cele din Derbyshire; în o mică regiune de roci vulcanice cu cel puțin un vulcan stins. Un litoral dantelat, înalt și abrupt.

Clima

Britanică.

Originea etnică a locuitorilor

Foarte variată, ca în Statele Unite, dar cu o ușoară preponderență a nordicilor.

Limba

De origină mixtă ca engleza, dar bogat flexionară.

Unitățile de măsură și de greutate

Nonnormalizate și complicate. Fără sistem decimal.

Confesiunea

Romano-catolic de o speță lejeră, mediteraneană. Cu o puzderie de sfinți locali.

Mărmura capitalei

Cifra ideală indicată de Platon, 5004, ca fiind cea mai convenabilă

Forma de guvernămint

Monarhia absolută, eligibilă pe viață prin tragere la sorți.

Sursele de energie naturală

Vînt, apă, turbă, cărbuni. Nici o picătură de petrol.

Activitățile economice

Extracția plumbului, mine de cărbuni, uzine chimice, fabrici de hîrtie, creșterea oilor, agricultura pe bază de atele, horticultură de sere.

Mijloacele de transport

Cal și vehiculele trase de cal, bărci pentru navigația pe canale, dirijabile. Nici un tip de automobile sau avioane.

Arhitectura

Pentru edificiile administrative: stilul baroc. Pentru lăcașuri: stil roman sau bizantin. Pentru locuințe: stilul britanic din sec. al XVIII-lea sau stilul american din epoca colonială.

Mobili și instalațiile de interior

Stilul victorian cu excepția bucătărilor și băilor care sînt cît mai bine utilitate cu dispozitive și aparatură modernă.

Îmbrăcămîntul de gîd

Moda pariziană a anilor 1830-1850

Sursele de informare publică

Birfa. Numai periodice tehnice și științifice, fără nici un fel de ziare.

Statuile publice

Limitate la conducători de vază decedați.

Spectacolele

Procesiuni rituale, fafarele, opera, baletul clasic. Nici un fel de filme, radio sau televiziune.

Dincolo de nota rizibilă a acestor fantazări și de tonul persiflant, transpar însușind semnele de întrebare ce vizează direct și fără față « binefacerile » civilizației moderne. Auden, omul inteligent, sensibil și integru nu se confesează sincer, deschis.

Acest ton, sincer și deschis, rămâne până la urmă nota sa distinctivă cea mai reconstituită.

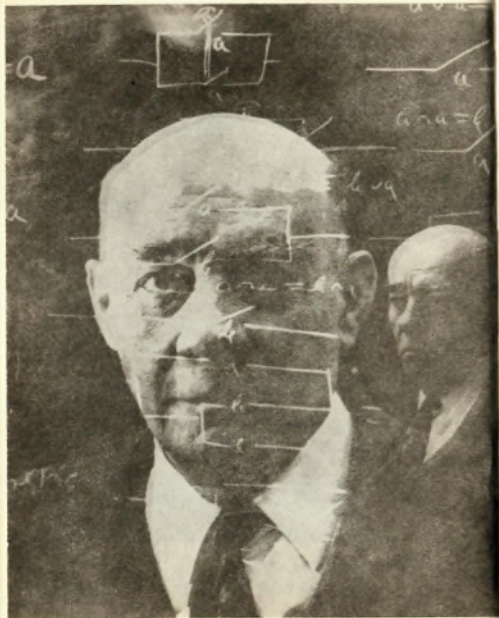
Împunându-și exilul tocmai în clipa cînd se afirmase ca scriitor de primă mărime, pentru că a resimțit acut, ca pe un afront personal, carența morală a unei politici oneroase și compromițătoare, și pentru că — spre deosebire de T.S. Eliot — se simțea încătușat de tiparele secătuite ale multiseculare tradiții literare britanice și europene, Auden ajunge să poposească din nou tot mai mult pe meleagurile vechiului continent după ce a cunoscut ambianța diversă și haotică a Americii, în sinul căreia a dobîndit o mai adîncă cunoaștere de sine, facilitată, paradoxal, de claustrarea pe care i-a procurat-o superconcentrarea urbană a New York-ului.

Deslipindu-se de această însingurare, Auden a continuat să caute acel tărîm unde respectul față de ființa umană, de raționalitatea ei și față de puritatea peisajului să constituie legea fundamentală. L-a întrezărit, totuși, într-un tîrziu, jucîndu-și în zare unduirile albastre și verzi, de ape și de plajuri, semețindu-și zidurile albe ale cetăților dreptății în care trudesc și se desfac laolaltă semințiile înfrîșite în cîntec ale ocestui pămînt...

GRIGORE C. MOISIL



**MATEMATICA:
O IPOSTAZĂ A UMANISMULUI**



Ți-aduci aminte, cum, pe-atunci

Eu nu știu să mă fi plimbat prin văi și lunci cu femeia iubită. Mi-aduc aminte însă de alte lucruri: de pildă, cum după ce mi-am luat doctoratul, au trecut doi ani și jumătate pînă cînd am avut un post. Pe atunci nu exista « repartizare ». Postul ce credeam că mi se cuvine (erau și alții de aceeași părere) era cel de conferențiar de matematici. Și am căutat; la Politehnica din București și la Școala de arhitectură din același oraș, la Universitate la Cluj dar și la Academia Comercială tot de acolo; la Politehnica din Timișoara. Cred că și la Academia Comercială din București. Am fost, după doi ani și jumătate de încercări, numit conferențiar la Iași, dar totodată căpătaseam o bursă a fundației Rockefeller pentru a studia cu profesorul Volterra la Roma. Am fost numit la Iași și am plecat la Roma.

Și am început să-mi pregătesc cursul ce urma să-l fac în anul școlar următor, 1932—1933: algebra. În biblioteca Universității din Roma, la San Pietro in Vincoli, erau cărți. Nu pre multe, nu ca azi, dar tot erau. Acolo, apoi la Iași, am citit multe cărți de algebră dar cartea directoare a fost cea a lui B. L. van der Waerden. Din ea mi-am dat seama că algebra, cu zece ani înainte, se schimbase mult. Emmy Noether, matematiciana germană despre care un timp s-a crezut că nu e decît fiica marelui algebrist Max Noether, împreună cu mulți matematicieni din Göttingen, orașul lui Gauss și al lui Hilbert, crease un tip nou de algebră; cartea lui van der Waerden se numea *Moderne algebra*. Era abstractă, altfel abstractă. Pînă atunci algebra se ocupase de numere, reale și mai puțin reale: unora le zicea « imaginare », mai trîziu numite « complexe », altora li s-a spus « hipercomplexe »; se mai ocupa și de « numere ideale ».

Începuse algebra prin a rezolva ecuații, dar cu o sută de ani înainte dovedise Galois că nu orice ecuație se rezolvă. Mă hotărâsem. Cursul pe care aveam să-l fac la Iași trebuia să fie o introducere pentru studenții de anul I la această mirifică algebră abstractă modernă. Ceea ce era tulburător în această algebră modernă era faptul că ea nu se ocupa de numere sau de alte lucruri concrete (concrete pentru matematicieni), ci de mulțimi de obiecte neprecizate. Vechea glumă a lui Russel: «matematica este știința în care nu se știe despre ce se vorbește» devenise o forță de creație matematică. Algebra nu mai era un calcul cu litere care reprezintă numere, așa cum o înțelegeam și în liceu și în facultate, și-mi plăcuse. Algebra era un calcul cu litere care nu reprezintă nimic.

Cînd, cîțiva ani mai înainte, lucrasem Teza de doctorat, mă cucerise și o altă carte, a lui Maurice Fréchet, *Les espaces abstraits*. Altfel făcută, nu mai puțin tulburătoare, Spațiile lui Fréchet nu aveau două sau trei dimensiuni, ca cel de toate zilele, nici patru, cum era universul lui Einstein, care nu mai tulbura decât pe cucoanele snobe. Nici o infinitate de dimensiuni, cu mlașesem, înțelegeam dar nu prea avusesem de la cine să învăț. În cartea lui Fréchet, ceea ce el numea puncte nu erau puncte, ci entități abstracte care nu reprezentau nimic.

Faptul că matematica se ocupă de «ceea ce nu există» nu mă îndemna să filozofez pe deasupra. Definiția mulțimilor și a numerelor transfinite ale lui Cantor nu făcea nici ea să intervină natura obiectelor studiate. Da, dar teoria mulțimilor purta povara altor paradexe. Spațiile abstracte ale lui Fréchet constituiau încontestabil un prim capitol al celui «calcul diferențial și integral», care în universitățile italiene din secolul trecut se numea «Calcolo sublimo»; dar el nu corespunde decât primelor pagini. Celelalte trebuiau scrise.

Scrise? Să fim serioși și să facem matematica ce-o face toată lumea, matematica onestă a părinților și bunicii noastre.

Și totuși, cînd, în 1936, iarna, am început să predau cursul de «Calcul diferențial și integral», lucrurile pe lume erau destul de înaintate ca eu să pot începe cu mulțimi, cu numerele transfinite (după cartea lui Sierpinski), continuînd cu topologia spațiilor abstracte (după cărțile lui Fréchet și Kuratowski), o lecție de algebră topologică (după von Danzig), ceva despre spațiile lui Banach (după Banach), ceva despre teoria funcțiilor aditive și a măsurii.

Astfel ar fi fost incomplet.

Înțelegeam încet, încet că matematica se schimbase. Se schimba. Se va schimba, Matematica clasică, de la Newton și Leibniz, era o matematică a cantității. Matematica ce se organiza sub ochii mei pe care vroiam s-o prind din urmă, s-o înțeleg, s-o predau, s-o fac înțeleasă, era alta. Era

o matematică a obiectelor a căror natură nu interesa, ci interesau numai relațiile între ele. Și aceste relații nu erau relații de cantitate ci de structură. Am înțeles-o și am spus-o la deschiderea cursului meu din Iași în toamna 1936, a celui din București prin ianuarie sau februarie 1942.

Dar în cursul meu trebuia să-și găsească loc și toată matematica ce se făcuse pînă atunci.

Pe de o parte noțiunea de diferențială sau derivată. Cu ea începuse calculul diferențial și integral. Iar ecuațiile în care intră derivate sînt cele ce constituie fizica matematică: mecanica avea ecuațiile lui Lagrange, electrostatica și hidrodinamica pe cea a lui Laplace; mai era o ecuație a sunetului sau a propagării undelor, o alta a propagării căldurii. Mai erau ecuațiile echilibrului elastic care se încadrau printre ecuațiile poliarmonice pe care le studia Miron Nicolescu, sistemele de ecuații ale propagării undelor elastice, ecuațiile lui Maxwell pentru electromagnetism (radio, lumină), și cîte și mai cîte. Mai era și o geometrie diferențială care se împletea cu toate aceste ecuații.

Ce trebuia să predau studenților mei? Cum să le strîng la un loc? Ce trebuia să-i învăț ca să ajung la ziua cînd predam?

Am făcut cursuri multe în direcția asta pînă acum vreo două zeci de ani. Le-am și litografiat. Mă uit la ele cu marea tandrețe pe care o avem pentru munca noastră din trecut. Și lucrurile pe care nu le-am făcut îmi aprind o lumină cînd le văd cît de frumoase sînt: le-au făcut alții.

Nu numai geometria diferențială se încadrează azi în acea matematică structurală; se încadrează și crește. Și T. Hangan și C. Teleman au dat la rotaprintare cursurile lor de geometrie diferențială, de altele de geometrie diferențială. Le veți putea cumpăra în curînd de la control de multiplicare al Universității din București (dacă va vrea să le vîndă). Dar cel mai curînd, curentul acesta de modernizare a cuprins mecanica. Mecanica clasică, cea a lui Galileu și Newton. Mai exact cea a lui Lagrange și Hamilton se poate învăța azi de studenții facultăților de matematici fără a-i priva de obiceiurile, de cunoștințele, de vocabularul, de spiritul ce domnește în predarea cursurilor de algebră, de analiză matematică, de analiză funcțională, de geometrie diferențială.

Am primit cartea lui Andrei Iacob, tînră cercetător la Institutul de matematică al Academiei Republicii Socialiste România: *Metode topologice în mecanica clasică*. Studentul facultăților de matematici din țara noastră are, grație acestui volum, posibilitatea de a ști către ce se îndreaptă cînd învață mecanica. Simte un suflu nou în respectabila știință.

* Textul din arhiva manuscrisă a savantului, încredințat spre publicare redacției noastre de doamna Victoria Hossu.

Umanistul

Matematica înaintează sub formă de șurub. Mișcarea ei se descompune într-o apăsare și o rotire. Presiunea permanentă care o face să avanseze e cea ce se numește mișcarea autonomă a matematicilor. Cercetătorii se situează în cadrul ei, când adaugă teoremă după teoremă, când rafinează demonstrațiile, când șlofulesc conceptele, cu privirea neabătută de la direcția de înaintare. În același timp, matematica are lanțuri palpabile cu domeniile pe care le servește și în care deschide circuli și pacienți noi posibilități de aplicare. Matematica nu progresează fără conjugarea acestor două forțe.

Academicianul Gr. C. Moisil a fost un matematician total. Nimic din ceea ce era matematică nu îi era străin. Pe linia dezvoltării autonome a științei sale a practicat cele trei îndeletniciri despre care vorbea într-una din conversațiile pline de inteligență și farmec: a rezolvat probleme noi cu metode vechi (sursă de satisfacție), probleme vechi cu metode noi (bucuri mari), probleme noi cu metode noi (triunf veritabil). A avut comportamentul constant al matematicianului care ridică mâna cavalereste ori de câte ori o problemă îi sfidează curiozitatea. Dar de la începutul activității sale a purtat un interes deosebit pentru orizonturile succesive ce le deschide înaintarea matematicilor în substanța altor științe.

Poți să practici cele două mișcări ale matematicilor fără ca termenul de umanist să-ți asocieze în mod necesar. Vei încerca să demonstrez că acad. Gr. C. Moisil a fost umanist în două sensuri deși, spontan, cei care l-au ascultat și citit au simțit acest lucru de multă vreme.

Înainte de toate a fost logician, unul din cei mai mari logicieni ai vremii noastre. Domeniul său a fost acela al logicilor polivalente, care admit mai mult decât cele două valori ale lui Chrispissos (adevăru și falsu). Teoremele și propozițiile noi pe care le-a stabilit, nu au numai un merit tehnic, căci Gr. C. Moisil a înțeles profund sensul și conexiunile logicilor nechrissipiene în care vedea un demers intelectual având aceeași valoare pentru gândirea modernă, ca geometriile neeuclidiene pentru teoria relativității. Domeniul în care își efectua investigațiile era la frontiera între filozofie și matematici, iar Gr. C. Moisil cîntărea toate implicațiile noului instrument formalizat pentru teoria cunoașterii. Am să invoc două instanțe în care am simțit siguranța și viziunea gânditorului. Primul moment este ciclul de conferințe pe care l-a ținut în aula Bibliotecii Universitare prin 1945. Una din teme a fost «Treptele eului». Dezvolta o idee remarcabilă: procesul de autogîndire al gîndirii, pe care Gr. C. Moisil îl numea «regresunea tematică». Doi oratori de factură modernă, erudiți, bogați în referință, spirituali, spumoși trăgeau cu predilecție tineretului la

București în anii de după război: Călinescu și Moisil. Umanismul lor era complementar.

Al doilea moment e mai recent. În 1971 s-a ținut la București al 4-lea Congres internațional de logică, metodologie și filozofia științei. La Moisil acasă am întîlnit pe cei mai mari logicieni și savanți: Tarski, Suppes, Markov, Bunge, Kutarbinski, Robinson înconjurîndu-l ca pe un mai mare al breslei. Moisil s-a întors la logică după mari incursiuni în mecanica teoretică, fizica matematică, ecuațiile cu derivate parțiale, algebră și teoria mecanismelor automate. Una din ultimele lui preocupări era axiomatizarea sistemului logic de relații similare de tipul «obiectul a este mai asemănător obiectului b decât obiectul c». Convingerea mai veche a lui Gr. C. Moisil că mintea omenească nu folosește decât la o primă aproximație logica binară l-a fost întărită de constatarea că și mașinile de calcul construite pe sistemul boolean a celor două semne 0 și 1 și alte mecanisme automate relevă insuficiența și limitele acestui fundament. Extrapolările rapide și senzaționale nu aparțin de stilul matematicienilor și imaginația pe care Gr. C. Moisil o prelungea de la el era destinată exclusiv consumului intern, nutrinđ raționamentul strict. Să ne gîndim o clipă la implicațiile pentru cultura și gîndirea umană, — care funcționează de cîteva mii de ani pe modelul grec, într-o logică cu două valori, cu da și nu, și cu un terț exclus, logică pe care omenește a pus-o chiar și în mașinile sale de calculat, — să ne gîndim la apariția unui sistem logic trivalent sau la o «logică nuanțată» cu care s-ar construi generații noi de calculatoare și la civilizația care le-ar folosi!

Umanistul Moisil ne apare a doua oară nu numai ca logician, frecventînd filozofia, ci de data asta ca promotor direct al metodologiei matematice în cîmpul științelor omului. În ultimele secole, fenomenele fizice și mecanice sînt marea sursă de inspirație a matematicienilor și străduința lor constată este de a perfecta instrumente din ce în ce mai fine pentru modelarea acestor fenomene. Undeva persistă prejudecata culturală și filozofică că matematica, știința a cantităților, nu poate crece cu metodele ei granita științelor sociale și a omului, unde natura obiectului este calitativ diferită. Întîl de toate matematica nu e o știință a cantităților, ne reamintea Moisil, ci a structurilor. Matematică după el, e parcurs etapa greacă (euromif), a trecut prin cea cersedăni (metrică) și a intrat în cea contemporană dominată de categoria de structuri. În al doilea rînd, caracterul ei abstract, o face transponibilă în orice domeniu de existență.

O investigație intelectuală în cîmpul umanist, a profesorului, care s-a dovedit deosebit de fructuoasă, s-a petrecut după 1956, și a constat în încurajarea prin toate mijloacele, a unei școli de lingvistică matematică. La îndemnul și cu sprijinul acad. Gr. C. Moisil, profesorul S. Marcus a reușit să creeze la noi nucleul de cercetare de lingvistică matematică care astăzi are renume mondial. Pentru Moisil s-a prăbușit o redută. Din momentul în care filologia și lingvistica ofereau termenii largi pentru tratarea matematică, Moisil a făcut din extensiunea metodelor matematice în alte cîmpuri o cauză personală. Persuasiunea, încurajarea tinerilor, informarea publicului, zeflemisirea conservatorilor, dialogul viu, articolele în presă și aparițiile la televiziune acompaniau cercetările și rezultatele proprii. Pentru a putea urmări mai bine acest front, Moisil s-a mutat la o catedră specială ținînd de Facultatea de Filozofie, și de care țineau cursurile de matematică pentru sociologi, juriști, istorici, filologi. Fiecare subiect nou ce se supunea formalizării matematice și utilizării calculatorului era o victorie în această luptă. Fundamentele matematice ale muzicii, aplicarea cercetărilor operaționale în relațiile internaționale, folosirea logicii deontice în drept: iată toți apăsii pași noi ținînd de un proces ineluctabil la care Moisil era asociat, ca autor, sprijinit sau mentor. În 1970, sub egida Academiei noastre și a institutului de prestigiu britanic, Royal Society, s-a ținut la Mamaia o conferință internațională asupra

Matematicilor în Științele Arheologice și Istorice. Conferința a constituit un succes. Lucrările sale publicate la Edinburgh cunosc o largă difuzare. Matematica ataca la această Conferință: serierea cronologică a operelor lui Platon, piesele mozaicale romane, clasificări de ceramică, vechimi de cronici, excavări în India, vestigii nubiene, statul protolitorice europene, economie medievală, migrații, genealogii, evoluții. Profesorul Moisil, unul din organizatorii Conferinței, era delectat de varietatea de teme noi pentru modelul matematic. Nici arheologul în fața unei descoperiri de piese masive și rare nu putea încerca satisfacția lui Moisil, pentru care Conferința era o recoltă abundentă de subiecte pledind cauza progresului matematic în științele omului.

Ca să înregistrezi un rezultat nou, o teoremă, un algoritm e necesar și suficient să fi matematician. Dar ca să promovezi cu atita stăruință și încredere, ca Moisil, progresul unei metode în domeniile rezervate studiului omului și societății și să reprezinti astfel cu strălucire o componentă de bază a culturii noastre actuale, trebuie numădat că fi umanist.



NINA CASSIAN

Cota Moisil

Neapărat, îmi spuneam, neapărat va trebui să mă întâlnesc odată cu omul acela, între patru ochi — ația au avut acest privilegiu, eu, niciodată!

Curînd, îmi spuneam, cite de curînd, îl voi căuta, ca să-l încreb două-trei lucruri esențiale, opt-nouă lucruri fundamentale — eu, tip «socratic», neînviind dect prin «maleficiu»; odată cu sfîrșitul adolescenței, mi se pare că am pierdut gustul și deprinderea studiului disciplinat (sau nîl nu l-am avut); acum, l-am pierdut pe Moisil.

Cît de onorată mă simteam, semînd, alternativ cu el, în pagina întia a Contemporanului — și iată, mi-am îngăduit să amîn o întîlnire de asemenea preț, eu, care, din cînd în cînd, fac teoria urgenței și urșc timpul șuierător de scurt care ne este dat.

Sprîncenele lui. Drăcești, înfurcate, furci caudine întru concentrarea și ascuțirea itinerarului ideatic, gura lui expresivă ca în anumite măști arhetipale, așa îl știu din prim-planurile televiziunii; așa — și alt — îmi va rămîne flința lui totodată pieritoare, la care adaug amintirea vocii lui de neconfundat.

L-am pierdut pe Moisil. Pentru că el era verb întrupat, și, oricît m-aș încumeta să străbat literale, voi fi pierdut pentru totdeauna magnetismul contemporaneității noastre fizice și orale, și uneori, și-e mai scumpă dinamica parcursului pămîntean dect statica eternitate.

Cele două silhii de care a fost bîntuit Ion Barbu (tot sprîncene de drac) — Matematica și Poezia — mi s-au părut mereu a fi marile aliate întru substanță și puritate, speculație și sens umanist, întru severitate și joc.

Matematica, hău și crîng, calcul și hazard, eleganță și trudă penibilă, Poezia, crîng și hău, hazard și calcul, trudă penibilă și eleganță. Și cite încă.

Umanism. Umanismul profund al lui Moisil consta în a noționaliza existența și a învia apoi noțiunile dîndu-le existență. Neobositul du-te vino pe care-l executa pe treptele cunoașterii echilibră lumea și-l echilibră și lui personalitatea spectaculoasă ca un cutremur.

Iar omorul . . . aburul dialectic de critică și speranță care-l aureola cuvintele . . . Am pierdut posibilitatea de a-l întreba pe Moisil cum să fac exerciții de echilibru, cum să intru mai organic în familiile reunite ale concretetii și abstracțiunii. Am pierdut cota Moisil, altcîndea de la care aș fi putut contempla mai plenar și mai eficient spectacolul total al lumii, ca actor și spectator total.

Rămîne să cîtesc și să rectesc ceea ce a scris, partea de la care am acces, și să-mi reamîntesc că, odată, a scris și numele meu.

Priceperea muzicii

Atept să descifrez semnele noii oriunde puteau ele să apară, veghind ca inițiativele să nu fie descurajate, gata oricând să investescă cu autoritatea propriului prestigiu proiectele cuceritoare, Grigore Moisil nu a fost străin nici de revirimentul pe care îl trăiește azi creația muzicală românească. Academicianul profesor a inaugurat și a animat ani de-a rândul la Universitate acel cerc de studii menit să aducă la îndemna oamenilor de artă logica modernă și limbajul programărilor pentru mașinile de calcul. Ideea a proliferat. O seamă de compozitori au învățat drumul la Centrul de calcul. Conservatorul « Ciprian Porumbescu » a deschis un ciclu de lecții și seminarii pentru implicarea raționamentelor matematice în tehnica de compoziție. Când Radioteleviziunea a pornit să experimenteze noi formule de comunicare între creațiile limbajelor noi și public, academicianul Grigore Moisil a stat în primele rânduri ale publicului. Judecata sa, cumpănită în acea cu totul caracteristică rostire în care profesorul își muzicaliza frazele, a așezat dintru început concertele-dezbateri dincolo de bariera prejudecăților. Transcriem de pe bandă vorbele sale:

« Eu sper că lucrurile astea n-au plăcut la toată lumea, fiindcă, altminteri, ar însemna că sînt banalități. Se știe că orice lucru nou displace, în afara unui număr redus de oameni, care îl pot înțelege.

E incontestabil că seara de azi a fost o seară de cultură, de învățat, că ai impresia după asta că ești nițel mai deștept ca înainte. Și atunci eu am vrut atîta să spun, că cei care ar vrea să spule că nu le-a plăcut, să nu se jeneze. De altminteri nu asta este totul fiindcă arta nu se face, cred, ca știința, pentru contemporani; se face arta și pentru generațiile viitoare, pentru a fi cuprinsă între lucrurile care rămîn. Un lucru care ne-a plăcut la un moment dat, poate să rămînă în istorie, dar numai ca o amintire agreabilă.

Eu nu știu mult istoria muzicii; cît o știu, știu că marile răsturnări au displicut profund. Numai istoria matematicii, care s-ar părea că e o disciplină strictă, unde lucrurile sînt sau adevărate sau nu, în totuși scurta mea existență din ultimii, să zic, cinci-zece de ani, a cunoscut două răsturnări și amîndouă au displicut, adică au început prin a displace pentru că, după douăzeci-treizeci de ani, s-a devin banalități. Cred că e la fel și în istoria muzicii. Bănulesc. Așa știu că a fost și în ate istorii și atunci vrea tocmai ca cei cărora nu le-a plăcut, să aibă curajul de a spune că nu le-a plăcut. Fiindcă, dacă tuturor le-ar fi plăcut, înseamnă că tovarășul director care ne-a invitat la concert n-a avut dreptate și a adunat într-o sală mică numai oameni pricepuți. Or dacă faci un concert numai pentru oameni pricepuși, nu vîd ce folos ai. Folos ai dînd cineva, care azi la amiază era nepriecut, astăzi seară capăt o îndoielă asupra nepriecului lui. Mai vine data viitoare — (prof. Grigore Moisil privește către muzicologul Vasile Donose) mai vine data viitoare, nu, tovarășe director! asta depinde de dumneavoastră — o să vie data viitoare și după asta, peste cîteva timp, nîd nu o să bage de seamă că a constatat că l-a făcut mai deștept. Dar în momentul acela, cînd Sala mare a Radioteleviziunii o să fie plină de oameni care să priceapă, o să trebuiască alții să vină aici, pentru ceva încă și mai nou, fiindcă lumea și după noi va merge mai departe ».

Proiectarea spiritului algebric

Viața intelectuală își are desule zone liniștite, unde un om de știință sau un artist își poate dezvolta activitatea fără a stîngheri pe ceilalți și fără a fi stîngherit de ei. Un algebrist poate rămîne o viață întreagă străin nu numai de problemele literaturii și artei, ci și de marile frămîntări din interiorul matematicii. Dar cînd acest algebrist se numește Grigore C. Moisil, situația se schimbă. Toți cei care l-au cunoscut, sînt martori că acest savant a fost prezant în miezul cel mai cloticitor al vieții noastre științifice, al culturii noastre.

Cît de mult a fost stimulat viața noastră intelectuală de acest ferment extraordinar de activ, capabil să stîrnească adesiunea entuziasmată sau dezacordul total, dar niciodată plictisală și indiferență! Cît de mult vom avea nevoie abia de aici înainte de oameni la fel de refractari inerției și rutinei, la fel de generosi și deschiși în disputa intelectuală, precum a fost profesorul Gr. C. Moisil! Adversar deosebit de acut al spiritului retrograd; gîndire prin excelență dialectică; maestru al contrargumentării, pe care o practica nu din dorința de a contrazice, ci pentru a scoate în evidență pluralitatea de aspecte și tendințe, Gr. C. Moisil a dezvoltat o observație pătrunzătoare, care trecea dincolo de teritoriul accesibil simțului comun, pentru a ajunge la adevărurile mai profunde, care de multe ori sînt nevrozabile. Ceea ce unora părea un simplu joc de cuvinte era rodul unei gîndiri științifice autentice, al unei experiențe umane de o mare complexitate.

O operă științifică de o perfectă unitate în varietate, prin proiectarea unui spirit algebric în cele mai diferite domenii ale matematicii, o viziune deosebit de originală și încheată asupra evoluției matematicii de la caracterul numeric la cel structural, de la spiritul geometric la cel de finețe, o aptitudine rară de a intra în dialog cu societatea și cu epoca sa, iată numai cîteva ipostaze ale proeminentei sale personalități. În matematică, Gr. C. Moisil a format nu o școală, ci cîteva școli (printre care una de mecanică, una de logică matematică și una de teoria algebră a mecanismelor automate). Acest lucru se explică prin fecunditatea ideilor sale, prin mîiestria cu care știa să prezinte nu o matematică « gata făcută », ci una care se construia în prezența auditoriului și în care problemele deschise, aspectele susceptibile de a fi ameliorate erau totdeauna subliniate. Această subliniere făcea parte dintr-o modulare mai generală pe care o practica savantul Gr. C. Moisil, aceea a nuanțării neconveniente a accentului. În gîndirea sa și în expunerile și dialogurile sale, lucrurile nu se desăfurau niciodată ca și cum ar fi la fel de importante sau de neimportante. Dată cu ordinea lor liniară se contura și ierarhia lor.

Din scrierile sale răspîndite în diferite reviste de cultură, cîteva idei se desprind cu precizie:

a) Cultura contemporană se constituie într-o unitate organică, este imposibil să se mai despartă cultura umanistă de cultura tehnico-științifică.

b) Apariția și dezvoltarea calculatoarelor electronice implică modificări fundamentale atât în optica fiecărei științe în parte, cât și în întreaga organizare a vieții sociale.

c) Caracterul din ce în ce mai aplicativ al științei nu numai că nu se opune tendințelor de abstractizare din ce în ce mai înaltă, dar este tocmai o consecință a acestor tendințe.

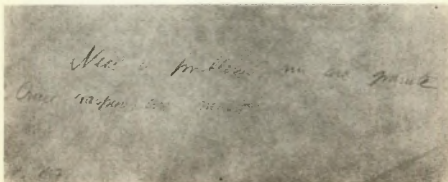
d) Preocupările interdisciplinare tind să se constituie în partea cea mai interesantă și mai plină de perspective a vieții științifice.

Deosebit de incomode pentru toți cei care cu greu pot leși din deprinderi în care se află deja ancorați, aceste idei pot fi, desigur, puse în discuție. Dar independent de aceasta, modul în care ele sînt elaborate în scrierile lui Gr. C. Moisil le conferă o înaltă valoare metodologică, filozofică și umană. Modul său de argumentare obligă pe cititor la o reacție intelectuală care poate merge de la revelație pînă la construirea unor contraargumente de natură să stimuleze dezbaterile intelectuale.

Am avut de multe ori prilejul să observ ritmul intens al unei zile din viața academicianului Gr. C. Moisil. Cu un entuziasm de adolescent, trecea de la un curs ținut la Facultatea de matematică, de medicină, de drept, de filozofie sau de limbă și literatură română la o lecție pentru elevii nu știu cărei clase de matematică, pentru ca apoi să primească vizitele nesfârșit de lungi ale unor tineri colaboratori, de-a lungul cărora improvizau adevărate prelegeri științifice și morale, după care, cu o prospețime care-mi va rămîne totdeauna o taină, era gata să țină o conferință profundă și glumeașă deopotrivă, care captiva publicul cel mai eterogen. Iar seara, la masa de lucru, preocupat de elaborarea propriilor sale lucrări...

Înepuizabil în energie și inteligență, uriaș în capacitatea de a-l molipsi pe alții de pasiunea căutării și de sensibilitate față de treburile obștești, savantul, profesorul și cetățeanul Grigore C. Moisil a strecurat în tot ceea ce a făcut și a gândit o adîncă iubire față de oamenii acestui pămînt și acestui timp.

Cum l-am putea uita?



Pagină de album:

Moisil la vîrsta tricicletel... și la catedră ►





CONSTANTIN OTTESCU

MOISIL inamic perpetuu al prostiei

Dispariția unui om lovește o familie sau un grup de prieteni. Dispariția unuia din știință marcant lovește în știința respectivă care se face într-o țară. Dispariția profesorului Grigore Moisil aloccează însă direct cultura românească a epocii noastre. Pentru că profesorul Grigore Moisil nu a fost numai omul de știință venerat de elevii săi. Nu numai el îi poartă cu capul descoperit, amintirea. Știința spiritului său aprindea peste tot luminiile clare ale cuvântului potrivit. Recunoștea ideea și știa să o facă atrăgătoare și celorlalți. Alături de Maiorescu și Iorga a știut să-și facă din catedră tri-buna pentru cultura momentului său. Cuvântul de spirit izvorăște în general din scap-

ticism. Cuvântul lui de spirit avea funcția eșafodării. Exprima în majoritatea cazurilor derivata pozitivă a gândului care construiește. Mulți au făcut apropierea între scrierile și verbul profesorului Moisil. E adevărat! Dar vîrfurile sale viza totdeauna prostia. Ea a fost inamicul lui din totdeauna. Prostia îl ațîța, de multe ori credeai chiar că-l amuza, o ataca, o strîbea și cînd prostia (pentru că e infinită) apărea iar din al ungher, îl găsea tot în poziția de luptă. Acest luptător înscut nu putea să dispară decât brusc. Infrîngerea treptată era incompatibilă cu energia lui combativă. Iubea noul cu pasiunea optimistului care crede mai degrabă că ziua care urmează poate aduce seninul decât norii. Încuraja originalitatea, o simțea, prezicea prin luciditate mutările optime și dacă se întâmpla ca realitatea viitoare să-l contrazică avea impresia că faptul era din vina realității, nu a lui. Realitatea nu izbutea totdeauna să ajungă la nivelul inteligenței sale. De multe ori părerile lui despre cineva păreau necruțătoare. În contactul cu semenii lor, s-ar părea că oamenii de știință sînt de două categorii: suspicioșii care nu acordă nici un credit interlocutorului și le caută argumente contra chiar înaintea celor pentru. Și altă categorie, cea a generoșilor care acordă tot creditul de la început dar pe care o decepție verificată în legătură cu o anumită sau anumite persoane, o sau le anulează pe de-a-niregul.

Poate ambele tipuri sînt excesive. Îl prefer net pe al doilea. Generoșii dau de la ei. Scepticii nu înregistrează nici cel puțin căldura iluziilor. Profesorul Moisil era un generos.

Publicist de mare prestigiu, profesorul Moisil a știut să aducă respectul matematicii la nivelul culturii generale a poporului nostru.

Căldura paradoxului logicianului subtil. Ironia lui cea mai ascuțită era gravă. Sprincelele lui scufosae ca două semne de integrală culcate, nu erau aproape niciodată la același nivel. Una era ridicată prevestind observația ironică în timp ce cealaltă era coborâtă puțin încrunțată asupra semnificației serioase a celor ce va spune.

Îi datorăm învățarea pasiunii cu care a putut sluji o idee fie că ea se numește logică, fie că se numește calculatoare.

Îi datorăm faptul că iubind atîta matematica a știut să lupte și pentru demitizarea ei. Partizan declarat al matematicilor aplicate a știut totuși să ne arate că timpul nu poate fi grăbit oricît.

Ne-a dat încredere în viitor, în forțele noastre prezente și în matematicienii de toate vîrstele din țara noastră.

A făcut pe cei ce meritau acest lucru să se teamă de rigorile cuvîntului și de biciul cursivului.

Profesorul Moisil era, o știm cu toții, om de știință și de cuvînt (în dublul sens pe care îl are această locuțiune). La temelul acestui paralelism al personalității sale cred că era necesitatea evidentă, organică la el, de a exprima adevărul. Ne amintim cînd cineva (reproduc numai din amintire), continuînd o idee îi spunea: ... «... pentru că, știți, adevărul supără...» La care profesorul a intervenit prompt:

— Nu! Adevărul nu supără. Pe mine nu m-a supărat niciodată nici o teoremă! » Era și candoare și șiratenie și suflet de profesor în această afirmație.

Atît matematicianul cît și scriitorul (am avut ocazia să constat că în special Omul-Moisil) își făcuseră din adevăr obiect de comunicare de fiecare secundă. Matematicianul Moisil ne-a lăsat așa cum spunea, teoreme. Scriitorul Moisil ne-a lăsat ideile sale și sfîrșitele lui constitutive. Omul ne-a lăsat regulile scrierilor infinite, nescrise, a ideilor pe care nimeni altul nu le putea exprima cu atîta pondere și totuși atît de înțepat.

Știința caută adevărul prin generalul abstracțiizării. Artă sugerează generalul prin exprimarea particulară a concretului. Se îmbinău aceste crăștăturile personali-

călții profesorului Moisil în substanța comună a sincerității nemijlocite și în metodele logicianului, dar într-un fel cu totul special. Dacă în matematică adeseori contraxemplul distruge o impresie, la scriitorul Moisil contraexemplul construie în mintea cititorului o altă cale.

În toate acțiunile sale intervinea spontanul, chiar când era... premeditat: un accent de ultimă clipă îl făcea să fie mereu « de acolo ».

Într-o cutie mare de fotografii (am impresia că profesorului nu-i displacea să fie fotografiat) sînt prinse ca într-o succesiune de film cu gesturi puțin întretăiate clipe din viața profesorului Moisil.

Îl poți vedea la un moment dat fotografiat din spate în fața unei uși capitonate (o audiență ?) cu două tinere care îl spun (parcă îl roagă ?) ceva.

Îl vezi în fotografia următoare după ce a închis ușa pe care a intrat și a și început să vorbească. Parcă ar spune:

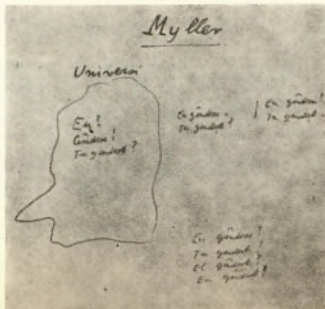
— Aici, sfârșit, așteaptă... și ar continua pledînd cauza solicitatoarelor.

Odată trebuia să-l suna la telefon la o anumită oră pentru a primi o anumită instrucțiune. Am reușit să-l găsesc numai după două ore.

— Îmi pare rău că nu m-ai găsit cînd ne-a fost vorba dar am fost la minister, m-am întîlnit cu o profesoară de română care plîngea pe un culoar și avea dreptate și-am stat pînă cînd i s-a dat dreptate.

Omisese să spună, cum am aflat ulterior, că a mers pe rînd prin toate birourile necesare și pînă cînd nu s-a pus pe hîrtia solicitată de cea « careavea dreptate » și ultima ștampilă nu a înțeles să abandoneze.

M-am gîndit privind acele fotografii expresive și multe ale profesorului că ar putea apare un album cu ele. Dacă sub fiecare ar fi tipărite una sau două fraze spuse de el (și) pe care avem datoria să le stringem înainte de a deveni folclor) am realiza un stat pietros prelungire a imaginii. Este foarte trist că am ajuns să căutăm astfel de subterfugii. Sînt însă ultimele. În acest teren unduitarea operează atît de drastic trebuie să ne străduim s-o zădărnîcim prin toate mijloacele. Moisil nu a fost niciodată un mîc. Era întruchiparea adevărului și a curajului cuvîntului.



ELIZA ROMAN

Matematica în arenă

Între știință și umanism în concepția multora există dacă nu o prăpastie, cel puțin o distanță de nivel și (sau) de timp. Dacă în antichitate sau în renaștere, la anumite momente, cultura — arta — știința se înglobau spontan și total, în epoca actuală știința pare din ce în ce mai depărtată de literatură și artă. Integrarea științei în cultură e încă lentă și unilaterală. Iar matematica propagă în școli după canoane vechi de câteva secole și mai bine, continuă să reprezinte încă o disciplină tabu pentru mulți dintre noi. Literatura ne vorbește de matematică obiect de descumpănire, sau chiar de paralizie psihologică, de inhibiție a individului. Și cu toții am moștenit părerea că matematica reprezintă o predilecție, o aspirație și chiar dacă nu se mai crede că este un lux, ci se recunoaște necesitatea, mulți n-o iubesc. Școala a dat îndelung și mai rău rețete fără perspective și îi prezintă teoria fără a o motiva și a-i sublinia aplicabilitatea.

Nu mai înădrăgost de această știință și un talentat dascăl putea să se angajeze în lupta pentru înălcarea prejudecăților ce se ridicaseră de-a lungul timpului în jurul matematicii și să stăruie în evidențierea adevăratei fețe a acestei minunate științe. Un astfel de dascăl a fost Grigore C. Moisil. Dinamismul său intelectual, vazele lui cunoștințe, perspicacitatea, permeabilitatea la tot ce e nou, căldura lui sufletească, credința lui fermă în progres au făcut din acest șef de școală un admirabil popularizator al științei matematice. Gustul pentru popularizarea științelor și în deosebi al matematicelor a apărut de timpuriu la Grigore C. Moisil. Acum 53 de ani, adică în 1920, el publică în « Ziarul științelor populare » din București primul său articol de popularizare. Iar în 1921 elevul liceului Spiru Haret scria în aceeași revistă despre « Astronomia ca factor al civilizației ». Paradoxurile lui Zenon, problema spațiului cu mai multe dimensiuni, silogismul în demonstrațiile științifice l-au intrigat și fermecat probabil pe acest tânăr care publica în revistele de știință câteva articole interesînd aceste probleme.

Preocupări multiple am văzut la toți marii noștri matematicieni. Îmi amintesc conversațiile îndelungi privind probleme de cultură și filozofie, purtate de Dan Barbilian — poetul Ion Barbu — și umanistul Simion Stoilov, cel mai mare matema-

tician român. Dar dintre toți matematicienii noștri cel mai iubit de publicul nematematic este Grigore Moisil.

Publicind în revistele de popularizare de înalt nivel la Iași și București, articole și lecții de deschidere ținute la Universitate, un public din ce în ce mai larg se putea informa despre fundamentele filozofice ale matematicii.

Plăcerea de a asculta sau de a citi pe profesorul Gr. Moisil se datora conjugării optime a raționamentului celui mai riguros cu pasiunea, într-o formă scriptitoare datorată neîntrecutelor sale butade. Judecățile lui întodeauna clare, urmare a unui spirit extrem de viu, rostite cu jovialitate și spirit făceau scurtele lui prezentări adevărate desfășări pentru public.

Dezvoltarea intensă a științelor, extinderea și diversificarea lor continuă, au găsit în Gr. Moisil un maestru al propagandei științifice, care s-a străduit să explice conceptele, metodele, rezultatele matematicii. Acest animator al științei a căutat să ne arate ce reprezintă limbajul matematicii — creat de-a lungul a două milenii pentru a-și exprima propria structură — limbaj pe care îl denumea latina secolului XX: «Limbajul comun în evul mediu era latina, azi e matematica. Limba latină e reputată ca fiind foarte precisă și foarte nuanțată. Se spune că și matematica ar avea aceeași calitate; unii zic că în mai mare măsură. Mai au o trăsătură comună: ca să le știi trebuie să le înveți».

Mecanismul matematicii l-au fost prezentate calitățile de factor al dezvoltării fanteziei.

Căci Gr. Moisil dorea, spera și lupta ca frumosul matematic să fie înțeles nu numai de matematicieni, ci de toată lumea. De când era tânăr la el n-a existat hotărâre între umanism și știință. În «Contemporanul» din iunie 1971 el mărturisea: «După ce ascultam o lecție a lui Iorga (eu, student matematician, student inginer, mergeam regulat la lecțiile lui Iorga) mă întorceam acasă încărcat de un plus de energie. Și făceam matematică. Iorga a fost un mare descătușător de energie.»

Ulterior, într-un articol din «Amfiteatru» (1972) militând pentru o cultură generală reală, el arăta:

«Dar un student de la o facultate de matematici nu poate să nu fi auzit de Kant și de Baudelaire, de Marcel Proust și de Rafael sau de Chagall ș.a.m.d. Pe de altă parte, un student de la filologie, care în mod evident a auzit de aceștia este totuși lipsit de cultură generală, dacă nu are idee despre structura științelor matematice, despre statistică, energie atomică și codul genetic».

Nemăsurata încredere a lui Gr. Moisil în matematică reiese și din cele ce scria în 1965 în «Scînteia Tineretului»: «De cîți matematicieni avem nevoie? De neînchipuit de mulți! Elevii de azi vor fi solicitanți să lucreze peste cîțiva ani în profesii care încă nu s-au născut. Matematica cucerește cu pași repezi toate ramurile științei».

Iar dacă scopul ultim al acestei generoase activități a rămas poate nedecarat, el poate fi cu ușurință desprins — familiarizarea omului contemporan cu ceea ce știința încearcă mereu să figureze viitorul umanității.

Omul nou, parcă ne spune profesorul Moisil, se remarcă atât în cunoașterea prezentului, dar și mai adevărat în modul cum cunoaște și își cunoaște viitorul. Astfel prin Grigore C. Moisil personalitatea umanistului primește una din meritele sale intrinseci.

GRIGORE C. MOISIL

FRAGMENTE DINTR-UN DIALOG RADIOFONIC

Seducția estetică a matematicii

Despre frumusețea matematicilor se poate vorbi, de exemplu, comparînd o teoremă matematică sau o demonstrație matematică sau o teorie matematică cu o operă de artă. De exemplu, cu o operă de arhitectură. Fiindcă, într-adevăr, o teorie matematică e asemenea unei clădiri, a unei clădiri mari în care și structura mare, structura așez de rezistență, forma în ansamblul ei, joacă un rol important, dar și unele detalii atât constructive cit și ornamentale joacă rolul lor nu mai puțin important. De pildă, într-o teorie matematică trebuie ca fiecare teoremă să fie demonstrată și am putea compara lucrul acesta cu faptul că într-o clădire trebuie ca fiecare parte să țină. Dacă un singur stîlp cedează, întreaga clădire se dărîmă, dacă o singură teoremă e falsă, întreaga teorie se dărîmă. De altfel, sînt mulți matematicieni, care mărturisesc entuziasmul în fața unei teorii matematice, compusă din teoreme care se înlițăne, care fiecare îți dă impresia că stă la locul ei, care e formată din demonstrații care se îmblî, care fiecare sprijină o teoremă și deschide perspective pentru alte teoreme, care se sprijină una pe alta. Sînt așa numitele teme care servesc în demonstrarea teoremelor. Din demonstrații ies uneori ceva mai mult decît ce ți-ai propus să demonstrezi, e ceea ce se numesc corolariile, scoriile, și așa mai departe. Asemănarea aceasta de structură arhitectonică între o teorie matematică și o clădire, o construcție, e ceea ce explică bucuria matematicianului în fața unei teorii matematice.



« Indiscreții »

Era o vreme cînd discreția era caracteristică matematicienilor, în genere oamenii de știință. Ei nu-ți spuneau în niciun fel în ce mod au ajuns la o descoperire, ci i se datoră faptul că le-a dat prin gînd ceva, ce legătură are viața lor sentimentală cu desfășurarea unei teorii, de exemplu, deductive, matematice, sau a unei experiențe de fizică sau de chimie. Astăzi oamenii de știință sînt mai puțin discreți. Au început să mai spună cite ceva din întîmlicile lor, științifice, bineînțeles. De exemplu, am văzut în ultimii ani multe cărți de matematică, de matematică foarte severă, de matematică superioară, de matematică dură, abstractă, dedicate nu unei personalități științifice, nu profesorilor, nu părinților — cam, așa era obiceiul în tinerețea mea — ci, unei femei, uneori se precizează chiar, soției celui care a scris cartea. Acesta e un prim început de indiscreție, în care în două vorbe: « pentru cutare », cel care face știință, mărturisește un sentiment, foarte scurt, dar îl mărturis-

sește. Sînt oameni care vorbesc despre știință ca despre ceva sec, ceva uscat, evident că nu putem să identificăm o teoremă cu, de exemplu, o poemă, deși eu însumi am spus-o demult de tot, că o teoremă este o stare sufletească (ca și) un peisaj, un peisaj pictat care este o stare sufletească. Asta înseamnă că matematicianul cînd face matematică este angajat cu întregimea sufletului său. Are îndoieli, are oprii, are evaluări, acordări de sentimente, îi place mai mult o anumită lucrare, nu e neapărat să fie cea mai bună, îi place mai puțin o alta, și nu e neapărat să fie cea mai proastă. Un matematician face matematică, fiindcă vede în matematică ceva frumos, ceva interesant, ceva care îi place, ceva care îl e drag, ceva care îl tulbură, îl face să gîndească, să mediteze, să viseze. Partea asta personală, lirică a matematicilor despre ea ne-am ocupat, fiindcă ea e cea care interesează pe matematician, așa zice pe matematicianul practicant.

Un matematician de obicei e întrebat la ce servește matematica și abia dacă găsește o ocazie să spuie că e frumoasă și că lui îi servește în primul rînd fiindcă îi place, fiindcă îi e drag. Înțelegerea unui fenomen îți schimbă modul de a vedea întreaga lume și matematica îți servește și ție ca să ai un plus de cunoaștere.

Poezie și adevăr

Această viață sufletească, sentimentală, este amestecată, se întrepătrunde cu demonstrațiile care trebuie să fie corecte, exacte, cu alte cuvinte nu pot să zic că-mi place o teoremă și fiindcă-mi place e adevărată, cum nu pot să spun că-mi place o femeie și fiindcă-mi place o găsesc frumoasă. Nu. O teoremă e obiectivă ca o experiență, e sau nu e adevărată, dar, printre cele care sînt adevărate, unele le iubesc mai mult, altele mai puțin, unele le înțeleg mai mult, altele mai puțin, și chiar printre teoremele descoperite de mine, sînt unele pe care nu le înțeleg la fel ca pe altele, sînt unele pe care nu le-am înțeles decît peste 30 — 40 de ani, sînt altele pe care nu le-am înțeles încă. Vasta această sufletească a omului de știință există. Dar, rezultatele științifice nu depind de viața acestuia sufletească. Cu alte cuvinte eu n-o să descopăr că o anumită teoremă e altfel, că o anumită proprietate e falsă, că doi și cu doi fac 77, fiindcă acum sînt nerăcit sau înfometat, exuberant sau sătul. Proprietățile de tipul doi și cu doi fac patru, sînt independente de starea mea sufletească. Nu, găsirea lor ! Cu alte cuvinte, pentru un matematician, rezultatul pe care îl demonstrează nu depinde de nimic, decît dacă e sau nu adevărat, dar

Aceste pagini sînt transcrise după benzile magnetice care păstrează, înregistrare, expunerile libere făcute de Grigore Moisil în cadrul unor emisiuni radiofonice de știință, la solicitarea redactorului Elvira Dumitrescu. Cine a avut șansa să asculte mîcar una dintre acele emisiuni, nu va uita niciodată farmecul singular al rostirii, unduile vocii savantului, mai ales pendulările pe registrul grav, amintind prin contrast de actualele suitoare ale lui G. Călinescu. Deși gur, prin transcriere acest farmec se risipește, fraza rămîne oarecum lipsită de carne și de culoare, frîntă sau despletită. Nu rezezintă « stilul » Moisil. Totuși pentru că exprim o parte din ideile sale scumpe, din « obsesiile » ultimilor săi ani, am crezut folositor să smulgăm uitării aceste « spuse în eter » și să le încredințăm hîrției, consecință dictonului care ne asigură că doar ... scripta manent.

G.Ș.

rezultatul pe care îl caută, asta depinde de multe lucruri. Și de el! Rezultatul pe care căutându-l îl găsește sau nu-l găsește, asta depinde de starea științei în acel moment, de posibilitățile lui de invenție și de o grămadă de alte lucruri.

Nu cred în misterele piramidelor

Secretele închise de piramide, misterele piramidelor, ceea ce unii oameni dornici de o viziune tristă a vieții, după care toate lucrurile mari au fost descoperite de egipteni sau de babilonieni și înțelesul lui s-au pierdut, viziunea aceasta eu nu o am. Și pe de altă parte, e foarte probabil că fiecare din acele așa zise mistere, nu sînt decît lucruri pe care cercetătorul le-a introdus.

Nu trebuie să ne închipuim că cunoașterea vine de-a dreptul printro-revelație pe care au avut-o egiptenii și despre punctele cardinale și despre a nu știu cîta zecimală a lui π și așa mai încolo, ori într-o comunicare directă nu se știe exact cu cine, nu se știe, sau nu se vrea să se spună, ca fiecare să-și imagineze ceea ce el care vrea să pară om de știință nu vrea să spună, ca să nu înceteze de a părea om de știință. Nu cred în misterele piramidelor. Asta nu înseamnă că în operele de artă și ale egiptenilor și ale asirienilor și ale sumerienilor și ale hitiților, elenilor și ale tuturor celorlalte popoare, nu există anume principii de simetrie pe care matematica le poate descoperi.

Despre prognoza

Trebuie să precizăm că prezicerea fenomenelor, de exemplu, de fizică, se face nu numai pe baza cunoașterii fenomenelor din trecut, dar și din faptul că din aceste fenomene s-au tras anume concluzii, s-au indus anume legi fizice. De exemplu oamenii au văzut că dacă lasă corpurile să cadă la pămînt, atunci corpurile cad la pămînt. Asta este o lege fizică. Experimentată de foarte multe ori, acum se știe nu numai că corpurile cad la pămînt dar se cunosc și legile căderii corpurilor, adică se știe cum se mișcă mobilul cînd cade la pămînt. Pentru ca o lege să fie cunoscută, trebuie făcute multe experiențe și trebuie făcută o analiză în adîncime a fenomenului. Despre unele legi ale societății, o astfel de analiză este analiza marxistă și tocmai lucrul acesta a permis lui Marx să facă o prognoză care s-a și realizat. E vorba de prognoza făcută acum mai bine de o sută de ani asupra revoluției proletare. Aceasta a fost o prezicere a unor fenomene sociale.

Trecînd la epoca de astăzi, au apărut preocupări noi, astfel este așa zisa știință știința asupra dezvoltării științelor, felul cum se dezvoltă științele. Și această știință găsește prevestiri pentru viitor. Pentru un viitor apropiat, astfel de prevestiri sînt și au fost controlate. Există și o altă știință pe care unii o numesc prognoză, aceasta privește tot așa prezicerea unei dezvoltări în viitor, a tehnologiei, a agriculturii, a orașelor, a populației și așa mai departe. Și în științele sociale, această metodă împrumutată de la științele fizice, astăzi, în dezvoltare. Eu nu zic că e deja bine dezvoltată, eu nu pot să spun că legile evoluției societății sînt cunoscute tot atât de bine cum sînt cunoscute legile mecanicii, legile mișcării astrilor, legile electro-dinamicii, magnetismului, opticii, acusticii și așa mai departe. Dar efortul cel mare făcut acum de oamenii de știință și tendința de a matematiza disciplinele sociale provine tocmai din dorința de a avea cunoscute, traduse în limba matematică, legile diferitelor probleme, procese de evoluție ale societății.

Două atitudini în receptarea operei de artă

Evident că despre o operă de artă eu pot scrie o altă operă de artă. Citind de exemplu o poezie, sau ucidîndu-mă la un tablou, eu pot să creez o poezie în care să-mi exprim sentimentele mele față de poezia citită sau față de tabloul privit. După cum pot tot așa de bine să fac un tablou care să fie inspirat de poezia citită sau inspirată de tabloul văzut, deci eu pot să fac și o operă de artă despre altă operă de artă. Aceasta e un tip de a face critica operei de artă care scapă priceperii mele. Nu înseamnă că nu-l apreciez: unii l-au numit critică impresionistă, alții poate nu l-au dat alt nume, eu știu să precizez că sînt două atitudini pe care cineva le poate avea față de opera de artă dată, o atitudine artistică, poetică și una științifică, amîndouă la fel de îndreptățite. Iată de ce putem utiliza mijloace științifice și se și utilizează, pentru analiza operelor de artă. Sînt aici două aspecte net deosebite. Unul este aspectul creerii operei de artă cu ajutorul unor mijloace cum ar fi matematica, cum ar fi calculatorul, și alta e problema înțelegerii unei opere de artă cu mijloace cum ar fi matematica, cum ar fi calculatorul. Deci va trebui să le analizăm pe rînd. Încîi să abordăm problema cea mai simplă, cea a analizei unei opere de artă, deci a criticii literare, a criticii poeziei, muzicii și așa mai departe. Atunci cînd încercăm să ne dăm seama de ce o operă de artă e frumoasă se pun două specii de probleme, unele despre care îmi permit să vorbesc, altele despre care nu-mi permit să vorbesc, nu le voi aborda decît foarte vag pentru a arăta că nici eu și nici alții nu știm să vorbim la fel ca despre cele dinlăun. Într-un tablou de exemplu, sînt anume simetrii într-o poezie sînt anume ritmuri, există lucruri care pot să fie exprimate într-un mod precis. Eu am dat un exemplu acum mai mulți ani de formalizare a paradoxurilor. Paradoxuri putem face cu calculatorul dacă studiem cum ele sînt organizate, structura lor. Structura unei opere de artă poate să fie pusă în evidență, această punere în evidență nu mai este operă de artă, ci este o operă științifică și fiind o operă științifică poate foarte bine să fie făcută cu mijloace matematice.

Legea proporțiilor

Problema estetică, dacă vrei într-un fel matematizată, este următoarea: de a ști care sînt condițiile ca ceva să fie frumos. Nu cred că e problema de a ști care sînt toate condițiile. Însă dacă o să știu unele condiții, atunci voi progresa mai mult în cunoașterea, în înțelegerea conceptului de frumos. Care sînt toate legile de simetrie, de exemplu, sau de ritm care apar — și simetriile și rîmurile — care fundează în unele cazuri ideea de frumos. De aceea se începe adeseori să se studieze arta ornamentală în care simetriile joacă un rol esențial. Evident, și motivul care este repetat de mai multe ori într-un ornament are importanță sa, acesta e incontestabil, dar și felul cum el se repetă, are importanță sa. Una e cînd ornamentul are un caracter linear, repetîndu-se ca un șir de cai care merg unul după altul, alta, cînd are un caracter de plan, repetîndu-se așa cum se repetă elementele ornamentale, de exemplu, într-un pavilion, într-o ornamentație murală. Studiul acestor simetrii în ornamentică a fost făcut. Și el e unul din capitolele unei științe matematice, numită algebră. Algebră ca aplicație are și cristalografia. Noi toți știm că adeseori cristalele ne dau impresia de frumos, și această impresie de frumos, e datorită unei așezări simetrice a fețelor lor. Dar, o altă aplicație foarte vecină de precedenta, este studiul simetriilor ornamentale; eu nu știu dacă astfel de studii s-au făcut și pentru operele muzicale. Și evident, ar fi interesant de văzut dacă nu s-ar putea

face și pentru operele poetice, pentru operele literare: un anume studiu al structurii romanelor, pieselor de teatru, acestea toate au început să fie studiate, structurile lor în așa numita critică literară, critică teatrală structuralistă. Acest structuralism este un pas făcut către un studiu matematic.

Simetrie și raționalitate

Trebuie știut dacă un anume tip de simetrie, e el descoperit de o anume populație, sau e el răspândit la toate populațiile oricât de vechi? Când s-a descoperit simetria față de o dreaptă, probabil că o astfel de simetrie făcea plăcere populațiilor celor mai de început, apoi s-a descoperit plăcerea pe care ți-o dă repetiția prin translație. Diferite opere ceramice ne fac să vedem că foarte, foarte de demult repetiția prin rotație dădea plăcere și așa mai departe. Toate acestea sînt probleme, probleme în care algebra ar putea să dea un foarte mare sprijin studiului evoluției gândirii omenestii. În partea cea mai puțin studiată, în partea ei înconștientă. Despre înconștient s-a vorbit în tot ceea ce are el un caracter irațional. Nu trebuie să uităm că plăcerile produse de simetrii, de diferite simetrii, sînt comune oamenilor care nu știu deloc algebră sau geometrie, deci există și anume lucruri care nu sînt conștiente sau mai exact de a căror rațiune noi nu sîntem conștienți și care sînt totuși raționale. Ei bine, ar fi interesant acum cînd se insistă foarte mult asupra istoriei iraționalității omului să se studieze și istoria omului în raționalitatea lui înconștientă, adică de care el nu e conștient. Algebra ne poate ajuta în această privință.



SPECTACOLUL ARTĂ A REVOLUȚIEI



QUE VIVA MÉXICO!

S. M. EISENSTEIN
în colaborare cu
G. ALEXANDROV

SCENARIUL

Subiectul acestui film e neobișnuit.

Nucleul său este alcătuit din patru «nuvele» cinematografice, încadrate de un prolog și un epilog, unitare prin esența lor și prin spirit.

Diferite în ce privește conținutul.

Diferite ca loc de acțiune.

Cu peisaje, obiceiuri și oameni diferiți.

Contrastante ca ritm și formă, ele alcătuiesc în ansamblu un uriaș și multicolor film-sinfonie despre Mexic.

Fondul muzical al filmului constă în șase cîntece populare mexicane, dar «nuvelele», ca atare, sînt și ele, la rîndul lor, cîntece, legende, povești, culese din diferite regiuni ale Mexicului și înmănușate aici.

PROLOG

Timpul prologului: vesnicia.

Poate că, ziua de azi.

Poate că, toate acestea s-au întîmplat acum douăzeci de ani, sau poate, acum o mie de ani.

Deoarece locuitorii din Yucatán — țara ruinelor și a piramidelor monumentale —, au păstrat încă caracterul și înfățișarea exterioară a strămoșilor lor, nobila rasă a antîcilor maya.

Pietre,

zei,

oameni;

acționează în prolog.

În timpuri străvechi...

- ◄◄ «Que Viva México» — episodul «Maguey»: «Răsulații înainte de osîndă»
- ◄ Imagine din film: «Procesiune spaniolă»

În Yucatán, printre temple păgine, orașe sfinte și piramide mărețe, în împărăția marșii, unde trecutul domnește încă asupra prezentului, — iată unde începe filmul nostru.

Cu un simbol amintind trecutul, ca un rămas bun de la civilizația anticilor maya apare pe ecran o sumbră procesiune de înmormintare.

În ea vedem idoli din templele păgine, măști de zei, fantome din trecutul îndepărtat.

Procesiunea este nemășcată și se reflectă în basorelieful, în pietrele sculptate, în măști, în figurile încremenite ale oamenilor vii.

Fețele oamenilor seamănă cu cele cioplite în piatră, deoarece figurile de piatră reprezintă pe strămoșii mexicanilor.

Oamenii de lângă mormint au încremenit parcă în poziția statuiilor de piatră. Grupuri de oameni împietriți și monumente antice, cu un grad diferit de participare la aceste înmormintări simbolice, se perindă pe ecran.

Și numai ritmul bizar al tabelor din Yucatán și cîntecul pătrunzător al străvechilor maya însoșesc această procesiune imobilă.

Aceasta este sfîrșitul prologului — al uverturii la simfonia cinematografică, al cărei sens va fi explicat de cele patru «nueve» cinematografice și de final.

«MAGUEI»

Acțiunea acestor «nueve» cinematografice se desfășoară în statul Hidalgo, pe câmpurile nesfîrșite de cactuși maguey, la Llanos de Apam, pe străvechia haciendă Telpoapac.

Timpul acțiunii este începutul secolului nostru, epoca dicatoriei lui Porfirio Díaz.

PERSONAJELE

1. Sebastian — un peon indian.
2. Maria — logodnica lui.
3. Joaquín — tatăl ei.
4. Ana — mama ei.
5. Proprietarul haciendei.
6. Sara — fiica lui.
7. Don Julio — vărul ei primar.
8. Don Nicolás — administratorul.
9. Melezo — slujitorul¹ lui.
10. Señor Bolderós — oaspețe.
11. Félix.
12. Luciana — peoni, prietenii lui Sebastian.
13. Valerio.
14. Căldreși², slujitori, oaspeți, peoni.

Trufe, îndrăzneț, aspră, cruzime — iată trăsăturile caracteristice ale acestei «nueve».

Așa cum se desosește Pezul Nord de ecuator, tot așa nu seamănă vestitul Llanos de Apam cu insulii Texantepec.³

¹ Textual: mame (slujitor, argot). — A. S.

² În text: cheros (căldreși—peoni, oameni cowboyilor din America de Nord). — A. S.

³ Căutăm în care se desfășoară episodul «Sanguis» — A. S.

Aici sînt cu totul alți oameni, cu alte obiceiuri și un alt mod de viață.

La poalele unor vulcani uriași, la o îndîmne de zece mii de picioare peste nivelul mării, crește pe acest pămînt arid un cactus uriaș — maguey.

Sucul cactusului maguey se extrage cu gura și servește la prepararea băuturii indiene — «pulque».

Albă ca laptele, această băutură îmbătătoare — un dar al zeilor, după cum spun legende și superstiții, aduce uitarea tuturor amărăciunilor, înfăptuiește pasiunile și este adesea cauza pentru care oamenii își scot cu atîta ușurință și grabă revoluțiile din toc.

Laufundie, foste mîndrituri ale cuceritorilor spanioli, se înalță ca niște cetăți inaccesibile, printre nesfîrșitele cîmpuri de cactus.

Cu mult înaintea zorilor, cu mult înainte ca virfurile înzăpezite ale vulcanilor să se învâpăieze de razele soarelui, peste zidurile înalte ale construcțiilor masive ale haciendei răsună melodia tristă și tărăgănată a unui cîntec.

«El Alabado» îl numesc peoni.

În fiecare dimineață, pînă la începerea lucrului, ei cîntă acest cîntec al lor.

Este un imn pe care-l adresează sfintei Fecioare, cerîndu-i ajutorul în fiecare zi care începe.

De îndată ce virfurile înzăpezite ale munților încep să strălucească sub razele soarelui, porțile feudale ale haciendei se deschid, cîntecul peonilor amuțeste și, înfășurați în poncho-uri zdrențuite, jîmduși și sombrero-ul în mîini, ei o părăsesc spre cîmpurile de cactuși să culegă sucii arborelui crescut cu cuțite ascuțite.

Vezi vedea pe ecran tot acest proces uluitor al producției de pulque, proces care s-a născut cu sute de ani în urmă și nu s-a schimbat nici pînă în ziua de astăzi care povestim aici.

Mai tîrziu, cînd ceața se rărește, cînd soarele încălzește pămîntul, se trezesc și slugile proprietarului și, la haciendă, încep pregătirile de seară, deoarece, seara, va avea loc o sărbătoare care se ține în fiecare an, în aceeași zi.

Căldreșii își vor îmbrăca strolele cele mai bune în cinstea oaspeților și se vor lăuda cu coii lor pur sînge.

În vremea aceasta, pe cîmpul de cactuși unde lucrează peonul Sebastian, părinții Mariei o aduc pe fată la logodnicul ei.

Potrivit tradiției, Sebastian trebuie să o conducă pe aleasa sa la haciendă, în semn de respect față de stăpîn.

Dar niște căldreși, făcînd parte din garda personală a proprietarului, nu-i dau voie lui Sebastian să treacă, și el rămîne s-o aștepte pe Maria în curte.

Proprietarul și prietenii săi cel mai apropiați, stau pe verandă și beau. Urmele chefurilor îmbelșugate au început să se vadă în înfățișarea lor.

Maria este primită de proprietarul haciendei, un bătrîn blajin. El scotocește în buzunarul hainei, vînd să-i dăruiască logodnicei cîțiva pesos.

Dar, în acest moment, se apropie de casă o trăsură demodată, trasă de șase catiri.

A sosit fiica bătrînelui — Sara, și nu singură, ci cu vărul ei primar.

Izbucnind într-un hohot vesel da ris, ea fugă pe verandă unde se află tatăl ei împreună cu oaspeții.

Se zvîrle în brațele lui. Și prietenii bătrînelui beau în sănătatea lor.

De Maria au uitat.

Sebastian, care rămăsese în curte, e cuprins de neliniște.

Iubito lui nu se mai întoarce, și exploziile de ris de pe verandă îl fac pe logodnic să fie plin de bănueli.

Uitată de toți, înspăimîntată, fata lipsită de experiență nu știe ce soartă o așteaptă.

Soarta ia aspectul unui oaspete beat, cu mustăți mari.
Încredinșându-se că societatea de pe verandă este mult prea ocupată cu băutura și flăcăreala veselă, el o înșală pe Maria, care se ascunsese după ușa, și o tirăște într-una din odăile îndepărtate.

Prietenul apropiat al lui Sebastian, slugă a proprietarului, vede aceasta și alegea în curte să-l povestească lui Sebastian.

Singele indian îi dictează lui Sebastian cum trebuie să acționeze.

Sebastian se îndreaptă ca o furtună pe veranda unde oaspeții se înveselesc, dobărindui în goană pe oamenii de gardă...

El cere să i se spună unde se află Maria.

Începe o încăierare, dar ea nu durcăză mult, deoarece Sebastian, singur, nu poate face față adversarilor.

Ca pedeapsă pentru îndrăzneala lui, ca și pentru jignirea adusă oaspeților, el este azvirlit de pe scări.

Ușa se deschide larg, cu bruscșeje, și în fața societății înfierbintate apare situatul beat.

În spatele lui, pe verandă, se strecoară, nebulă de durere, Maria, care plînge în hohote.

Atmosfera devine din ce în ce mai încordată. Dar bătrînul proprietar nste un om blajin. El nu vrea să-i jignească pe oaspeți, el nu vrea să strice petrecerea...

Ca să destindă atmosfera, face un semn orchestrei. Muzica izbucnește tunătoare, se aprind artificii, încep jaururile.

Pînă la limpezirea situației, Maria este încauiată pentru restul nopții.

Dansurile, vuietul muzicii, beția, veselă petrecerii, i-au făcut pe toți să uite această tristă întâmplare.

Dar cu cit mai luminoase țînesc focurile de artificii, cu atît mai puternic ciocotește minia în pieptul lui Sebastian.

El e stăpînit de setea de răzbunare.

Acosta generează complotul.

Trei din țovorșii săi îi făgăduiesc că-l vor ajuta să se răzbune.

Alegînd un moment patriuit, ei aruncă o păpușă aprinsă în cloa de flă.

Focul se răspîndește ca un incendiu într-o pădure.

În timp ce toți alegea, îngrozîți de colo-colo, Sebastian și prietenii săi pun mina pe puștile și gloanțele stăpînului și încearcă s-o elibereze pe Maria din carcăr.

Se deslănțuie un schimb de focuri între oamenii de gardă al proprietarului și răsculați, și aceștia sînt nevoiți să se retragă.

Ocroțiți de noaptea, ei se ascund de urmăriitori.

Dimineața îi găsește în pădure, la poalele muntelui.

Strecurîndu-se cu greu prin desîșul pădurii, ei se îndreaptă spre trecătoarea din munți. Dar călăreții proprietarului, cu minunații lor cai și, împreună cu ei, nelînfricată Sara și vărul ei, ajung la trecătoare primii, și acolo îi surprind pe fugarii.

Printre trunchiurile cactușilor se încinge schimbul de focuri.

Pasionată de luptă, Sara se avîntă înainte, dar vărul ei o oprește cu forța, apărînd-o de gloanțele șuierătoare.

Sara ucide un pean și plătește cu viața îndrăzneala ei.

Gloantele o atinge în inimă, străpînd ceasul-medalion care-i era atît de drag. Mecanismul zdrobit al ceasului se oprește încet.

Vărul Sarei o depune pe fata moartă de-a curmezișul șelii și pornește cu ea de pe cîmpul de bătaie.

Împușcăturile izbucnesc cu o nouă vigoare.

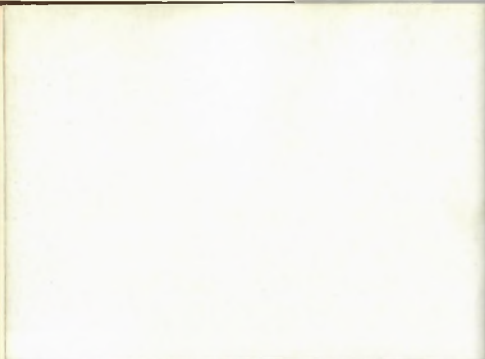
Fugarii se retrag în adîncul desîșului, de cactuși.



Imagini din filmul
«QUE VIVA MÉXICO!»













Trei din ei se ascund îndărătul unui maguey uriaș.
Gloanțele, cu șeful lor, se înfig în frunzele cărnoase, și sucii lor curge, ca niște lacrimi, pe tulpina.

Cortușele lui Sebastian și ale prietenilor lui sînt pe sfîrșite.

Ei încearcă să se salveze prin fugă.

Indeminecilor urmăritorii aruncă lasso-ul după ei și îi leagă.

Sebastian și doi dintre prietenii săi, rămași teferi, sînt duși la înmormîntarea Sarei. Vestmintele lor sînt sfîșiate și ei de abia se mai țin pe picioare.

Ochi pentru ochi... ei plătesc cu viața pentru vitejia lor.

În cîmpul de cactuși, acolo unde s-a desfășurat viața, dragostea și munca lui Sebastian, el este ajuns de moartea tragică.

Soarele apune îndărătul vîrfurilor înzăpezite ale vulcanilor. Ziua moare.

Se închid porțile masive ale proprietății.

Maria este pusă în libertate și ea se duce să-l caute pe Sebastian printre cactușii maguey.

Auzind pași, vulturii își iau zborul.

Din spatele zidurilor înalte ale haciendei, se aude un cîntec de jale.

Cu această tristă și târăgănată melodie își iau indienii rămas bun de la soarele care apune.

Maria găsește rămășițele iubitului ei, ale celui care nu i-a devenit niciodată soț, ale celui care a ridicat mina s-o apere, și hohotește deasupra cadavrului său.

Îndărătul zidurilor înalte ale haciendei, peonii întonează cîntecul lor de seară, același trist și jalnic « El Alabado », pe care-l cîntau și dimineața.

EPILOG

Timpul și locul acțiunii: Mexicul contemporan.

Mexicul zilelor noastre, pășind pe drumul păcii și al bunei stări.

Uzine, căi ferate, porturi cu vapoare uriașe.

Chapultepec, palatul, parcurile, muzeele, școlile, stadioanele.

Oameni din zilele noastre.

Conducători ai statului

generali,

ingineri,

aviatori,

constructori ai Mexicului nou

și

copiii — viitorul Mexicului.

FINALUL

Muncitori din fabrică.

Virtutea ridicată de elicele avioanelor.

Sirene de uzină.

Mexicul Contemporan... Civilizat... Industrial apare pe ecran.

Viața! ... autostrăzi, baraje, căi ferate.

Vulețul unui mare oraș.

Noi utilaje industriale.

Case noi.

Oameni noi.

Aviatori.
Șoferi.
Ingenieri.
Ofițeri.
Tehnicienii.
Studenți.
Agronomi.

Și conducătorii țării — președintele, generali, miniștri. Viața, munca poporului nou, creator... dar dacă privim mai atent, vom vedea aceleași chipuri.

Chipurile oamenilor alți de asemănători cu cei care au făcut parte din procesiunea înmormintării antice din Yucatán, care au dansat în Texuantepec, care au cîntat « El Alabado » îndărătul zidurilor seculare ale haciendei. Chipurile acelor care, în costume fantastice, dansau în jurul templelor, și ale celor care se luptau și mureau pentru revoluție.

Aceleași chipuri,
dar alți oameni.

Și o altă țară.
O țară nouă, civilizată.

Dar ce-i asta?

Vaietul mașinilor din uzine,

parada armatei moderne,

cuvîntarea președintelui și glasul generalilor, care comandă armata,

sînt înlocuite de moartea care dansează.

Și nu una singură, ci mai multe morți; numeroase crani, schelete...

Oare ce înseamnă asta?

E o procesiune de carnaval.

Tipicul, tradiționalul carnaval, « Calavera » — Ziua morților.

În această zi, mexicanii își amintesc de trecut și își exprimă disprețul față de moarte.

Am început filmul cu ilustrarea împărșirii morții.

El însă se încheie cu triumful Vieții asupra morții și asupra tarelor trecutului.

Viața șiștețe din spatele scheletelor de carton, viața palpită cu frenezie și moartea se retrage, devine o umbră.

Un tîndr și vesel indian scoate cu grijă de pe un obraz masca morții și suride triumfător. Este simbolul Mexicului nou, tot mai puternic.

În românește de MADELEINE FORTUNESCU

◀ Edouard Tissé și Serghei Eisenstein în timpul filmărilor.



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

POSTFAȚĂ LA SCENARIUL FILMULUI

Cele expuse reprezintă primul scenariu, succint și general al filmului, elaborat după ce expediția noastră s-a familiarizat cu materialul pe care ne pregăcisem să-l filmăm.

Fiind o primă schiță, el e, firește, încă superficial, neprecizat și necizelat nîd în detalii, nîd în intenții și nici în tendințele sale.

Mai mult decît atît, el este chiar intenționat atenuat și mult «îndulcit», intrucît, în principiu, sconta pe acel grup de oameni, în frunte cu Upton Sinclair, care finanța expediția și se temea mai mult decît de orice ca, nu cumva în film, să se strecoare ceva excesiv de «radical».

Pe de altă parte, acest scenariu era examinat cu tot atîta vigilență și de cenzura guvernamentală mexicană din perioada aceea.

Orice ascuțire a problematicii sociale — relațiile dintre proprietarii haciendelor și peoni și reprimarea răscoalilor — provoca acolo nemulțumiri.

Cînd noi am argumentat prin faptul că, fără o ilustrare suficient de clară a ciocnirilor de clasă din haciende, nu va fi înțeles sensul revoluției împotriva lui Porfirio Díaz (1910), ni s-a răspuns: «Dar și proprietarii, și peonii, sînt în primul rînd mexicanî, și nu e deloc necesar să se sublinieze dușmănia dintre diferitele grupuri ale națiunii».

Rămînea ca în scenariu să atenueăm nuanțele, rezervîndu-ne posibilitatea ca, în timpul filmărilor, să reliefăm pe deplin reala, acuta pregnanță a ceea ce, în text, figura doar ca o aluzie sau ca o frază de legătură.

Așa de pildă, în scenariu se amintește doar în treacăt de reprimarea peonilor (în episodul «Maguery») și de moartea lui Sebastian în asprul peisaj al cîmpurilor pe care-a trîdit toată viața.

În cursul filmărilor, însă, această scenă a căpătat o dezvoltare temeinică și amănunțită. Ea cuprinde unul din cele mai impresionante episoade ale întregului film¹, — călcarea peonilor sub copitele cailor.

¹ Hacienda — ferma mari, latifundii, n.t.

² Este deajuns de cunoscut că materialul pentru «Que viva México!» mi-a fost luat de grupul care a finanțat filmul și a refuzat să mi-l cîmîdică la Moscova pentru montaj. Ulterior, din acest material s-au făcut trei filme fragmentare, independente, montate (și foarte prost) nu de noi, ci de cîșurînd ca deăvalătoare toate intențiile noastre.

Această scenă (cu tot montajul nelzbutit) se întîlnește bine în memoria celor care au văzut filmul pe ecran.

Pe scurt, amănuntele ei sînt următoarele:

Sebastian și doi din tovarășii săi sînt îngropați pînă la gît în pămînt, după care peste ei trece de cîteva ori cavalcada proprietarului și a oaspeților săi, zdrobind sub copitele cailor capetele peonilor răscoală.

Această scenă nu e numai documentară, dar și tipică, prin cruzimea ei, pentru reprimările la care au fost supuși muncitorii agricoli de către moșieri, în perioada guvernării lui Porfirio Díaz.

De asemenea, în scenariu nu s-a pus punct nici episodului «Fiesta», și exact din aceleași considerente. În cazul respectiv, era primejdios de a contraria alte sentimente, deși episodul în sine nu era mai mult decît o scenarizare a unui «mișag»² tipic, de care sînt pline legende populare, legate de numele diferiților sfinți sau statui ale madonelor și închinărilor pesterom, pe toată întinderea Mexicului.

Ele nu sînt deloc mai proșe, în ce privește coloritul, acelor Miracles de Notre Dame, în care e atît de bogat Evul Mediu francez.

Hristos sau Madona apar în ale la fol do liberali și de gata să se îndure și să ia sub ocrotire pe toți rîufăcătorii, păcătoșii și precurvarii, de îndată ce acestora le dă prin gînd să recurgă la sprijinul forțelor superioare.

Istoria «Surorii Bustrice», pe care, în timpul peregrinărilor sale prin lumea păcătoasă, a înlocuit-o cu amabilizată Madona, e cunoscută de toți din prelucrarea lui Maeterlinck.

Dar și mai colorate sînt subiectele altor «miracle» din această curiosă ramură a folclorului religios, care se citește ca romanele de bulevard sau poliștine.

Adultere, trădări, omocuri, incendieri, închinări aici la tot pasul. Aici, afii și pe papa care face comerț cu sfîntul mir, și pe călugărița însărcinată, și pe arhidiaconul care a ucis un episcop etc. etc.

Dar, în mod inevitabil, păcătoșele și păcătoșii cei mai învețerați, după ce se căiesc, ies în mod fericit din cele mai dificile situații datorită protecției acelei Marion la Rousse, cum o numesc înverșenții pe Madona diavoli, pe drept ligniți de faptul că îi lipsește de legătură lor vînat.

Absolut în tonul acestor miracole sînt și «minunea» pe care legenda o atribuie statuii Notre seigneur de Chalma.

Asemini seînorului Calderón din «nuvela» noastră cinematografică și acolo, bărbatul o găsește pe soția necredincioasă în pădure și în brațele iubitului.

Soția cade în genunchi și adresează o rugăciune către «Notre seigneur de Chalma».

Se săvîrșește minunea:

Iboulul se transformă într-un ... altar, deasupra căruia se ivește chipul însuși al lui Dumnezeu din ceruri.

Soțul, cuprins de dorința de răzbunare, nu-l rămîne decît să cadă în genunchi în fața altarului ...

Atrășii de subiectul acestei legende, ne-am permis numai o paranteză: în varianta noastră, iubul — un flăcău armîu, lungan, stînci, — un cinăr picador mexican autentic, Baronic (fiul foarte renumitului picador Baron-senior), pe care îl aveam în

³ Miracol.

⁴ Vizi Miracles de Notre Dame par personnages, publiées par Gaston Paris, Ulysse Robert, 1876, 2 vol. (Observanța).

⁵ Vizi descrierilor acestei legende în excepționala carte a Anitei Brenner despre Mexic: Idols behind altars (Idolii din spatele altarelor), 1929. (Observația lui S.M. Eisenstein).

vedere pentru acest rol, trebuia să se transforme nu într-un altar, ci... într-unul din acele străvechi crufide întinate, care împodobesc atît de decorativ barocul hispano-mexican.

În rest, totul trebuia să rămînă în rigurozitatea absolută a desenului canonic.

În genere, însă, această parte a episodului trebuia să se bazeze pe seriozitatea vulgar subliniată a gravurilor lui José Guadalupe Posada — marele maestru ilustrator al manifestelor mexicane în versuri, pe cele mai variate teme: capturarea unui renumit bandit, executarea unui general răscălat, un orîșean, care, beat, și-a înjunghiat femeia, sau... minunea obișnuită a vreunei din madonele locale! Pe acest plan, José Guadalupe Posada s-a parat în imediata apropiere a admirabilei tradiții a acelor franceze *Images d'Épinal*. Poate fi vorba și de o influență directă, intrucît în perioada aventurilor politice franceze a lui Napoleon al III-lea — domnia lui Maximilian — Mexicul suferă în genere o multilaterală influență franceză: de la amenajarea parcului prezidențial, Chapultepec, care, pe atunci, pare a fi de-a dreptul un crîmpei din Bois de Boulogne, pînă la amintirile glorioși și zincografii, unde, propriul folclor, nerepetabil, al Mexicului se împletește în chip minunat cu referiri neașteptate la... Damiér și chiar la Callot!

Totuși, din cauza unei serii de împrejurări, episodul nu numai că nu a fost montat, dar nu a fost nici filmat...

Dacă arînduînd aceste episoade nu sînt duse pînă la capăt în scenariu, din considerente foarte speciale (de cenzură), în schimb, alte două nu sînt definitive pentru că, în acel moment, ele nu aveau încă o claritate de concepție.

Așa este episodul din războiul civil, « Vivandierul », în care se estompează legătura sa directă cu episodul « Maguy » și sînt temporar eludate trăsăturile care-l caracterizează ca un aspect al răscolului țărănesc, înăuntrul lășului general al mișcării revoluționare din Mexic.

(După cum se știe, conducătorul acestor largi păături ale populației și exponentul idealurilor lor era fascinantă figură a « căpitanului argat », Emiliano Zapata, cu un program agrar înrudit, într-o serie întreagă de puncte, cu cel comunist).

Totuși, aici, nedesăvîșirea episodului nu constă numai în asta.

El se referă la momentul trecerii Panchel de la primul ei bărbat, de-abia ucis, la al doilea (« santinele » din scenariu).

Mai departe, episodul s-a modificat în sensul că, de Pancha, s-a apropiat, în timpul înmormîntării primului soț, un alt bărbat, dar un bărbat care nu făcea parte din detașamentul în care luptase soțul ei ucis, ci din detașamentul celor împotriva cărora luptase acesta.

La fel de supusă, Pancha l-a urmat și pe el. Această situație a înlocuit-o pe prima, ca fiind și mai tipică și, în același timp, și mai neașteptată.

Totodată episodul, sub această formă, nu ni se pare deloc că ilustrează « inconștiența politică » sau indiferența femeii mexicane, Pancha. Dimpotrivă!

Primul ei bărbat aparținea trupelor lui Pancha Villa.

Al doilea — detașamentelor lui Emiliano Zapata.

În clocotul confuziei revoluțiilor mexicane, a fost o etapă în care « villiștii » și « zapatiștii » luptau între ei, deși, adînci, deși și celalți, deuceau în fond lupta împotriva guvernului central reacționar al lui Venustiano Carranza! (În treacă fie zis, cel

care a deschis, pentru a-și consolida forțele, granițele — forțelor intervenționistilor americani).

Uterior, această luptă absurdă și fratricidă a luat sfîrșit, iar Zapata și Villa, ca aliați, uniți prin comunitate de țeluri, zdrobesc trupele lui « Don Venus » și, în același timp, intră în mod victorios prin două extremități opuse ale orașului în capitala Mexicului — Mexico-City.

Există o fotografie, în care ambii conducători stau alături, în două fotolii guvernamentale aurite, în palatul guvernamental, Palacio Nacional, simbolizînd unitatea Mexicului. Acesta a fost punctul culminant din mișcarea de eliberare a războiului civil. Foarte curînd după asta, au început din nou certurile și contradicțiile între cei doi lideri care, în scopurile lor, nu au pregetat să folosească forțele reacționare din țară.

În varianta definitivă a scenariului, Pancha trebuia să crească pînă la imaginea generală a Mexicului însuși care, trecînd din minile unei grupări în minile alteia, se ridică treptat pînă la a înțelege că puterea nu constă în lupte, ci numai în unirea generală a întregului popor împotriva forțelor reacționare.

Triumful (deși de scurtă durată) al forțelor unite ale armatelor lui Zapata și Villa, ca și intrarea lor în același timp în Mexico-City, desăvîșeau parcă, pe scară generală de stat, însuși motivul ce strîbătuse sursa modestă « filte a revoluției », Pancha, cea care punea grija plină de omenie și frăția națională mai presus de lupta absurdă și autodistrugerea fratricidă a acelor, a căror ură trebuia să aibă ca țintă forțele reacționare și ale asupritorilor.

(În tradițiile majorității popoarelor antice, văduva unuia din frați devenea soția celuilalt și creșterea acestor funcții a fratelui asupra dușmanului militar temporar, ștergea parcă tema luptei, înlocuind-o cu tema frăției și a unității naționale). Totuși, nici acest episod nu a fost filmat...

În sfîrșit, în scenariu a fost omis și principalul « truc » al apotezei — din scena carnavalului cu prilejul Zilei morților.

Aici, tema generală și ideea filmului în ansamblu — aceea că biologicul moare și este supus morții, iar socialul, deși pînă la limitele existenței vieții, este nemuritor și veșnic — erau exprimate ca un contrast al epilogului față de prolog.

Dacă acolo vedeam înmormîntări și supunerea deznădăjduită față de înfricoșătoarele simboluri împietrite ale morții, aici apărea biruința asupra morții, baletul care la carnavalul Zilei morților.

(Atitudinea disprețuitoare față de moarte e, de asemenea, o trăsătură mexicană extrem de originală și de tipică!)

Trei din episoadele plasate între prolog și epilog caracterizau parcă trei etape istorice, aflate pe drumul unei reconsiderări similare a vieții, pornind de la supunerea biologică unuia în fața morții pînă la depășirea ei victorioasă din punct de vedere social, prin forța nemuritoare a colectivului — a poporului în ansamblu său.¹

Este existența semi-animalică, semi-vegetală, inconștient-biologică din « Sandunga ». (După atmosferă istorică — tipic precolumbiană, deși rămășițe ale culturii sau păstrat nemodificate la Tropice aproape pînă în ziua de azi).

E tema exploatării coloniale și moșieresci, care lîmbește în acest « rai », intensificată îndeosebi o dată cu venirea spaniolilor (bazată pe un material samcontemporan — epoca 1910 — ea corespunde parcă din punct de vedere istoric a feudalizării Mexicului o dată cu venirea lui Fernando Cortés).

¹ Aceasta nu a împiedicat pe unul din acești conducători să fie exponentul suferințelor maselor de țărani (Zapata), și pe celălalt — general tipic — puciat și aventurier (Pancha Villa). (Observația lui S.M. Eisenstein).

² Episoadele « Maguy » și « Fiesta » sînt legate între ele prin caracter, iar în relațiile Sebastian — Maria — Calderón — Barón Calderón — Barón Calderón — Barón Calderón, un ideal de clasă, diferit înțeles, privind familia și morală. (Observația lui S.M. Eisenstein).

Și, în sfârșit, este revoluția și războiul civil, în care indienii oprimați și înrobiți fac încercarea de a lepăda cătușele și jugul exploatații.

Astfel, prin episoadele contemporaneității trec pară etapele istoriei.

Și aceasta e posibil bazându-se pe faptele din Mexic, pentru că, aici, conștientizăm în bună înțelegere orînduirii care, din punctul de vedere al caracterului vieții sociale și al existenței cotidiene, fac parte din etape foarte diferite de dezvoltare a istoriei societății omenești.

Lenșea somnolență a etapelor precolumbiene de dezvoltare a tropicelor arhaice. Sinistru tablou al luptei de drepturi fărănești, zugrăvit de nesfîrșitele haciende de pe Platoul Central.

Și alături de acestea, în Yucatán, controlul muncitorilor de pe plantații asupra producției de frîghii, și activitatea însușită a organizațiilor sindicale, uitătoare mai ales dacă avem în vedere lipsa de drepturi feudal-patriarhală a muncitorilor agricoli din statele centrale ale Mexicului. Aici, în Yucatán, deși denaturată de oportunism, este încă vie moștenirea luptei și morții de mîrșă a unui alt strălucit erou al revoluției, Carlino Puerta.

În varianta definitivă a filmului, « Apoteoză » epilogului nu trebuia deloc să sune ca un triumf atît de fericit al progresului și al răului industrializării.

Știm bine cum, în condițiile țărilor burgheze, o dată cu dezvoltarea lor, formele primitive-patriarhale de exploatare se transformă în forme de exploatare mai rășate și cu mult mai cîrănești. Și, de aceea, « parada » finală, eram decizi să nu o limităm la o demonstrație a realizărilor din Mexicul contemporan — cu adovărat însemnate, deși înfășurate de noi nu numai sub chipul uzinelor de beton, pe care, nu fără ironie, le-am situat alături de . . . « rugby », de rănduirea de generali, împinșii de stele și defilînd ca niște stururi, deși deședintele care primește, la un festival al sporturilor, parada . . . pompișilor și a poliștiștilor, întru chipind cu corpurile lor, pe asfalt, însemnele naționale !

La aceasta ne pregătisem să adăugăm încă un final, special, sub forma unui « memento », care să ilustreze faptul că nu tot ce-l aur strălucete.

Și că, elementul social în ascensiune mai are mult de lăutat cu forțele întinerului, reacțiunii și ale morții, înalte de a vedea realitate idealurile ațelor care suferă jugul exploatații.

Încă Flaubert în *Dictionnaire des idées reçues*, scria : « D'Alembert este menționat întotdeauna după Diderot ».

Tot așa, cuvîntul « memento » este întotdeauna asociat de noi cu . . . cuvîntul « mori » ! « Amîntește-ți de moarte ».

Pentru acest « memento », în filmul nostru am recurs în mod firesc la un sistem de imagini alcătuit din aceleși episoade, de care este legată întotdeauna ideea de memento în genere, și la imaginea cea mai îngrozitoare din ele — acel sinistru « memento mori ».

Cranii, oase înfrăcășate, schelete . . . Cranii, ca atare, a căpatat natural formele cele mai tipice și mai tradiționale pentru exprimarea acestei idei : o nouă variantă pe tema celui « Danse macabre », temă dintotdeauna atît de populară în picturile murale ale cimitirilor italiene sau în gravurile lui Holbein.

Și la sfîrșitul filmului se împleteau organic două motive — coincidența imagică a acestor scene cu ideea înșși și . . . materialul folcloric original al unuia din cele mai tipice sărbători populare din Mexic.

Ziua morților !

Recunosc sincer și cu absolută obiectivitate,

Totmal această zi, a Morților, sau mai exact relațiile asupra ei mi-au înțucat — cu mult înainte de a vizita Mexicul — aceeași pasiune — și la o vîrstă mai avansată, și copil fiind, cînd ca orice băiețel visam să ajung în țara Pieilor roșii a lui Fenimore Cooper sau la Marsilia, pentru a vedea celula din castelul If de unde a evadat cel care avea să devină contele de Monte Cristo.

În această zi — la 2 noiembrie — totul e decorat cu însemnele morții și, în primul rînd, cu crani.

În vînturile magazinelor de pălării, gambetele, cilindrele, sombrero-urile sînt puse pe niște . . . crani, cărora nu le lipșesc nici cravatele multicolore, legate cu grijă.

Lumea cumpără dulciuri sub forma unor cranii de zahăr și a unor mici sicrie de ciocolată, pe care sînt înscrise numele morșilor dragi.

Micii arheoloni al copillor au în această zi aspect de schelete.

Păpușile sînt niște mici schelete îmbrăcate cu grijă.

Acele de cravată sînt crani.

Plînă și ziarele — și nu numai cele speciale, consacrate acestei zile — sînt pline de caricaturi rînjite, reprezentînd pe miniștri și pe oamenii politici, considerăți . . . chipurile, morți.

În loc de epigrame, se publică epitafuri.

Iar pe caricaturile însoțitoare — « scumpli răpoșai » sînt reprezentați sub forma unor schelete cu atribute tipice, caracteristice pentru unul sau altul din personajele cărora le sînt dedicate textele : un guler înalt, monoclul, epoleși foarte bogați, mustăți ! Uneori, chiar și . . . un nas ; iar dacă personajul politic e antipatic, el e pur și simplu, zugrăvit în . . . negru !

O serie de « calavere » politice (așa se numesc aceste imagini ale morții în Mexic) sînt immortalizate în așfele lui José Guadalupe Posada : Cranul maderist, Cranul juarist, Cranul zapatist — unul cu mustăți și pălărie, altul cu trup de păianjen, al treilea cu cilindru etc. etc. Ele reprezintă în formă satirică figurile politice proeminente din perioada războiului civil.

Și măștile !

Cine nu poartă în această zi masca de carton a morții ?

Cine nu danșează acoperîndu-și cu ea fața zîmbitoare ?

Cine nu ia parte la forfoa veselă, printre carusele, barăci de bîlci, tarabe cu mincăruri ieftine și băutură ? !

Cine nu se invită de la cei-colo, pîrînd pe cap tricornul de carnaval al genezei lului, vastul sombrero al unui « dorado » de-al lui Villa, coroana dințată de carton aurii, sau coiful cu pene al cucuritorului spaniol ?

Și iată acum, acea horă din finalul filmului ; acei ureș de măști roșindu-se în vîntoarea dansului, printre care se amestecă atâtea măști de carton . . . Acunănd pe cine ?

Pe niște personaje cunoscute !

Într-o cinea îmbrăcat în costumul proprietarului din episodul « Maguay » . . . Iată pe altcineva în hainele ficel sale ucise . . .

Cineva poartă pantalonii strîmși, dungați ai oaspetelui . . .

Altceineva poartă pe cap țîara episcopală, la fel cum o purta cel care apărea în scenele sărbătorii spaniole.

Și iată mantila neagră a seșorei Calderón.

Iată-l pe general cu tricornul lui aurii, cu fața acoperită de aceeași mască de carton — simbol al morții.

¹ Cranii — n. t.

Și iată-l foarte departe — groaznic! — pe însuși «señorul president», cu o panglică petrecută pe după umăr, cu o stea pe piept și cu cilindrul strălucitor. Iar în urma lui, topăind în uniformă de gală, poliștii care-l păzește.

Învălmășindu-se, trec în viteză matadori, un picador, salopete muncitorești, stralele albe ale peonilor și zdrențele pestrițe ale celor care cîntau, în film, tragedia «Alavado».

Și iată-i pe toți egali — și pe răi și pe buni — și pe exploatați și pe exploatați — și pe vestitorii vieții și pe cavalerii întunericii — cîta vreme pe toți îi ascunde, la fel, alba, rinjita mască de carnaval a cranului de carton.

Și iată că, în momentul culminant al vîrtejului, totul se oprește.

E clipa smulgerii măștilor.

Și, una după alta, zboară măștile peonilor, ale matadorilor, ale muncitorilor.

Locul rinjitelor de cranii e luat de veselie unor fețe bronzate, de scîlpăi albe al dinților puternici.

Ochi negri ca tăciunile strălucesc de viață și bucurie.

Toți rid în hohote — voinici, sănătoși, admirabili, plini de curaj.

Și iată, mîna albă, înmănușată în piele de căprioară, a generalului întinzîndu-se spre mască.

Iată minile grațioase ale flicei proprietarului hacienderi făcînd același lucru.

Episcopul și președintele nu se lasă mai prejos.

După ei, și ceilalți, care au reprezentat lacura de umbră în filmul nostru.

Nici señoara Calderón nu vrea să rămînă în urmă.

O mișcare rapidă și măștile se rup în bucăți...

Dar nu e vorba numai de măștile de carton, de carnaval.

E vorba de mult mai mult! Alte măști sînt smulse.

Fiindcă, sub măștile de carton ale señoarei Calderón și președintelui, ale generalului și jandarmului, ale episcopului și proprietarului, apar nu fețele unor oameni vii, ci... cranii auzente.

Nu de bilci și de carton.

Nu de carnaval, ci reale.

Cranii reale.

Ele nu mai sînt «calavere» de bilci.

Ci reprezintă moarte și descompunere. Cadavre.

Cadavrul comun al clasei social condamnate.

Cranul ca un nou simbol.

Nu numai al unui morc. Ci al unui mort care se cramponează de viață.

Cranul ca un teribil memento al puterii morților asupra viilor.

Cranul ca un memento dinamic: nu ceda în fața reacțiunii și a morții.

Cranul ca un memento înfricoșător pentru cei ce sînt împotriva vieții, ca un memento al vieții, care o sînt mîntuire definitivă!

Dar ce se zărește printre aceste teribile însemne ale clasei muribunde, care încearcă, în pragul morții, să înăbușe ce e nou și viu?

Încă o mască de carton! Ce se ascunde sub ea?

Mască e smulșă.

Și pe tot ecranul, gonind umbrele și cosmarele reacțiunii și ale morții, — apare risul unui copil cu fața bronzată.

Oare, nu e cel pe care-l naștea Pancha?

Și, oare, nu lui îi e dat să vadă libertatea adevărată a Mexicului, fîurită cu minile lui?

Așa trebuia să se termine filmul imaginat de noi, cu acest ultim memento, cu această idee că, lucrul cel mai important pentru un Mexic mare este viitorul.

Așa trebuia executat montajul finalului acestui film.

În loc de acesta, volnșa acelora care «au investit bani» în acest film a făcut ca «Ziua morților» să devină un film independent, în două serii (și «documentar» pe deasupra!...)

Iar în acel «Danse macabre», pe care îl văd în fața ochilor, se mai amestecă vreo cîteva figuri: ale acelora care nu au permis filmului meu să prindă viață pînă la capăt. În dansul lor, ei nu-și smulg măștile.

N-am nevoie de asta.

Eu știu de partea cui dansează el.

Eu știu de partea cui joacă ei.

Și știu ce se ascunde sub zimbitoarea mască de carton, sub «radicalismul» lor de suprafață...

Moscova, 1947

În românește de MADELEINE FORTUNESCU.

«Saundunga» — episodul nunții din Texuantepec



Naufragiul unei capodopere

Din mai pînă în decembrie 1930, S. Eisenstein, G. Alexandrov și E. Tissé s-au aflat în SUA, unde Eisenstein trebuia să turneze un film, în urma contractului încheiat cu firma «Paramount» din Hollywood. Totuși, datorită unor acute divergențe ideologice privind tratarea viitorului film (*Tragedia americană*, după romanul lui Th. Dreiser), s-a ajuns la rezilierea contractului. Se naște planul unei călătorii a grupului sovietic în Mexic, pentru crearea unui film despre această țară, a cărei istorii și cultură îl interesau de mult pe Eisenstein... Și la 5 decembrie 1930, cineștii sovietici trec granița mexicană.

... La începutul lui 1931, S. Eisenstein în colaborare cu G. Alexandrov elaborează prima variantă a schitei de scenariu, sub denumirea *Que viva México!*... Această primă variantă a scenariului a fost scrisă în limba engleză și publicată în 1934, în revista americană progresistă *Cinematograf experimental* (nr. 3)... Bazîndu-se pe acest scenariu, « cifre » în multe privințe, grupul sovietic trece la filmări. Totuși, munca la film este chinătoare și complicată.

Finanțarea filmului și-o asumase scriitorul american, Upton Sinclair, în vremea aceea membru al partidului socialist din SUA... După ruptura dintre Eisenstein și «Paramount», Sinclair organizează «Trustul filmului mexican al lui Eisenstein». La 24 noiembrie, Eisenstein semnează cu soția scriitorului, Mary Sinclair, contractul cu privire la producția filmului. Ca director al grupului, a fost delegat fratele lui Mary Sinclair..., deponenții «Trustului» sînt Sinclairii, rudele și prietenii lui. Cîți au fost cu totul și cine anume, nu se știe, deoarece în toate scrisorile și luările de cuvînt în presă, Sinclair îi numește pur și simplu «membrii Trustului».

Potrivit înțelegerii cu «Trustul», Eisenstein trebuia să termine toate filmările din Mexic în trei luni, cheltuiind pentru ele suma extrem de modestă de 25 000 de dolari. Acest termen s-a dovedit nereal pentru realizarea unui plan atât de complex. Mai mult decît așt, greutățile permanente cu cenzura, tergiversările pricinuite de corectarea materialului și obținerea peliculei, sezonul ploilor, îmbolnăvirea unor membri ai grupului au încetinit ritmul de muncă. În loc de trei luni, cineștii sovietici au rămas în Mexic peste un an. Cu toate că grupul sovietic a filmat numai în natură și în interioare originale, și toate rolurile au fost jucate de actori neprofesioniști, prețul filmului a depășit suma planificată. Și, deși, cei circa 70 000 metri de material extrem de bogat, magistrul filmat de E. Tissé, promiteau apariția unei capodopere, Eisenstein nu a izbutit să ducă filmările pînă la capăt.

Încă din februarie 1931, Sinclair începe prin scrisori, înlți cu precauție, apoi din ce în ce mai insistent, să-l amintească lui Eisenstein că nu ajung bani, se plînge că

treburile «Trustului» îi smulg de la muncă sa la carte, cere reducerea cheltuielilor, dări de seamă amănunțite față de acțiuni. În scrisoarea din 28 august, el îi propune lui Eisenstein să scoată din material «nucleul cinematografic» — *Maguy*, filmată pe hacienda Tepalcapac, și să facă pe baza acestui material un film comercial... Paralel cu această imixtiune necorectă în munca lui Eisenstein, care vădește neînțelegerea de către Sinclair a concepției de ansamblu a filmului, continuă plîngerile despre depășirea cheltuielilor, despre faptul că Sinclair trebuie să-și ipecheze casa pentru asigurarea filmărilor, și că firmele din Hollywood nu manifestă interes față de viitorul film din pricina structurii sale cinematografice neobișnuite. Sînt extrem de încordate relațiile dintre grupul sovietic și delegatul trustului, care se erijează în stăpîn, își permite ieșiri lipsite de tact, din care pricină se nasc conflicte permanente.

În sfîrșit, în ianuarie 1932, acesta, din însărcinarea lui Sinclair, îi comunică în scris lui Eisenstein că filmările se întrerup și îi recomandă să plece în SUA. Rămîsese nelămurit o mare parte din «Fiesta» și din episodul «Vînduturile».

Situația se complică și mai mult prin faptul că, încă în prima jumătate a anului 1931, conducerea organizației «Soluzkino» are o poziție negativă față de activitatea lui Eisenstein în Mexic. Caracteristică în acest sens este scrisoarea trimisă în martie 1931 de adjunctul lui «Soluzkino», I. Liss, președintelui Cinematografiei americane din SUA... La sfîrșitul anului, se creează o situație foarte serioasă. La Moscova, încep să circule zvonuri că Eisenstein nu s-ar mai întoarce deloc în patrie. La 22 noiembrie 1931, Sinclair, într-o scrisoare trimisă în Uniunea Sovietică, combate acuzațiile aduse lui Eisenstein... Cu toate acestea, conducerea «Soluzkino»-ului insistă asupra înapoierei imediate a grupului lui Eisenstein, și filmările se întrerup...

La început, Sinclair își dase consimțămîntul ca filmul să fie montat în URSS, dar pe urmă își schimbă brusc hotărîrea, sub pretextul că materialul filmat este proprietatea acționarilor și nu poate fi încredințat lui Eisenstein fără o garanție bănească solidă. Grupul sovietic pleacă la Moscova și materialul rămîne în SUA.

În cursul anului viitor se duce tratative amănunțite pentru cumpărarea materialului în vederea montajului. Nu dau rezultate nici încercările prietenilor lui Eisenstein din SUA de a strînge mijloace pentru cumpărarea materialului. La 30 septembrie 1932, Henri Barbusse îi adresează lui Sinclair următoarea telegramă:

«Vă rog să faceți imediat tot ce-i posibil pentru a vă înțelege cu URSS în privința filmului lui Eisenstein, în caz contrar această operă mărească, deja cunoscută și așteptată cu pasiune de toată opinia publică din Europa, fiind sorcită eșecului. Problema e serioasă și importantă. Ne bazăm în întregime pe dumneavoastră. Cu prietenie, H. B.» Această încercare rămîne, de asemenea, fără succes.

În vremea asta, Sinclair hotărîște să-și compenseze cheltuielile și să facă un film independent pe baza «nucleului» cinematografic «*Maguy*». În iulie 1933, filmul, al cărui montaj este făcut de specialistul lui «Metro Goldwyn Mayer» și e intitulat *Furtună asupra Mexicului*, este gata. Sinclair afirmă că montajul filmului s-a realizat în deplină concordanță cu intențiile lui Eisenstein.

Eisenstein însuși numește în 1933 *Furtună asupra Mexicului* o operă denaturată, o parodie a intențiilor sale. Lansarea filmului pe ecran provoacă o explozie de nemulțumire în rîndul prietenilor lui Eisenstein din SUA și Mexic. Intellectualiștii progresiști mexicanii face un manifest de protest. În SUA, redacția revistei *Cinematograf experimental* organizează «Comitetul internațional pentru apărarea filmului lui Eisenstein», publică scenariul «*Que viva México!*» și o declarație răspăcată de protest, învinuindu-l pe Sinclair că l-a lipsit pe marele artist de posibilitatea de a termina filmul, distrugîndu-se o operă de artă remarcabilă. Ca răspuns,

Sinclair se referă la deponenți, a căror încredere, chipurile, a fost înșelată de Eisenstein și la necesitatea de a răscumpăra cheltuielile făcute cu filmul, indicînd cifra de 100 000 de dolari.

Astfel că Eisenstein n-a făcut montajul nici unui singur metru din filmul mexican. O parte din material, Sinclair l-a vîndut. Din el s-au făcut cîteva scurt-metraje, numeroase cadre au folosit la «încăldări de atmosferă» în diferite filme. În 1942, de pildă, firma comercială «Bell și Howell» declară că, în vînzare, există «o nouă Simfonie mexicană», bazată pe materialul larg cunoscut al lui Eisenstein și care se vinde fie ca un film artistic, fie ca șase scurt-metraje. În 1939, englezoaica Mary Seaton a cumpărat de la Sinclair circa șase mii metri de material și a făcut filmul *Un loc sub soare*, producție neizbutită... Ulterior, Sinclair, a predat materialul la Muzeul artei contemporane din New York.

În 1947, cu un an înainte de moarte, Eisenstein se întoarce din nou la intenția lui nerealizată. El completează scenariul cu o postfață¹.

¹ E vorba de postfața pe care o publicăm aici — n. r.

Materialele și fotografiile ce ilustrează grupajul scenariului «Que Viva México» ne-au fost puse la dispoziție cu amabilitate de Muzeul memorial Eisenstein din Moscova prin directorul său Naum Kleinman

«Que Viva México» — ultimul cadru din film



GLAUBER ROCHA și CINEMA NÔVO

I. DIDACTICA

Tradiția culturală care ca o informație chiar și sumară despre fenomenul cinematografic din America Latină să fie precedată de o punere în context, adică de descrierea condițiilor social-politice în dinamismul evoluției istorice. Aici se ridică prima problemă: armele analitice, utilajul mental cu care este înarmat observatorul european, rod al «culturii civilizate», sînt total depășite în momentul ciocnirii cu obiectul de studiat care este «percept» prin ochiurile deformante ale perdelei exotismului dar nu și «înțeles» în sensul acelei cunoașteri (reale) care e mult mai complexă decît simpla recepționare a unui discurs informativ și pe care tocmai pătrunzător cu dialectica contradicțiilor carnale dincolo de cuvinte o face vie. CONTRADICȚII. Acesta este conceptul-cheie prin a cărui prismă deformantă (și de aceea valabilă) o cunoaștere eficientă a fenomenului cinematografic sudamerican poate avea loc. Contradicții geografice generate de dezvoltări istorice contrarii: singura țară din America Latină (în afară de Cuba care face excepție de la sistemul geografico-politic al continentului) care are un cinematograful cu adevărat național este Brazilia. Aceasta pentru că Mexicul, deși produce aproape 100 de filme anual și s-a parat cu o lege care condamnă filmele «antinaționale» nu este de fapt decît o prelungire «exotică» a Hollywood-ului cu care se învecinează. Cinematografia mexicană «sombrosos, mujeres y sangre» se dezvoltă conform legilor producției și distribuției hollywoodiene în studiourile mini-hollywoodiene de la Chumbusco, copie fidelă a celor de la Los Angeles (ca în majoritatea cazurilor copia începe de la arhitectură care impune apoi și restul sau «stilul») pe muzică lungă și lentă de gitară.

Argentina, cea mai mare exportatoare de carne pentru America de Nord și Europa își hîrjeste cultura din importul influențelor transoceanice. Deși în literatură — artă mai liberă, din punct de vedere economic — se pare, operele lui Jorge Luis Borges și Julio Cortázar au precedat experiențele «noului roman», în cinematograful argentinian acest lucru nu s-a întîmplat. Filmele argentinieni post-pieroniene se lăfăie sterili și plat în domeniul «incomunicabilității mic-burghize» voalate de mirosul tandru de Chanel și Dior «made in France». În Argentina se imită trist Europa.

Brazilia, tara contrastelor a insași, a zgirile norilor din Rio și São Paulo și a favellaurilor, a milionarilor din Copacabana și a « minos sudos a-urilor », a « Varig sului »² și a indienilor din Matto Grosso și « setao »³ include pe cele două dinainte și le contrazice opunându-i-se.

Brazilia posedă asemenea Mexicului o industrie de filme muzicale și « western » de caugao⁴ reprezentată mai ales prin hollywoodienele studiouri de la Vera Cruz și de la São Paulo. Tot la São Paulo și în trei studiouri mai mici de la Rio se dezvoltă ramura melodramelor și a poliștelor de influență vest-europeană. Iată însă că un hazard al istoriei a permis apariția cinematografului național autentic prin legea promulgată sub presidenția lui João Goulart și care prevede taxarea filmelor importate cu 40% din venitul realizat și acordarea unei părți din acest impozit producătorilor autohtoni care mai primesc de asemenea și prime reprezentând între 10—25% din încasări. Prin același decret a fost creat Institutul Național de Cinema, instrument guvernamental de control al producției cinematografice naționale care acordă printr-atele și premii anuale realizatorilor. Influența acestui institut este însă neastă în ansamblul ei cîci ea conduce la promulgarea unei politici cinematografice reafirmare prin acordarea discriminativă a subvențiilor mai ales acelor filme rentabile din punct de vedere comercial. În mica breșă lăsată de oficialitate se strecoară prin infiltrație subversivă mica dar singura parcelă autentică braziliană a filmului din Brazilia. Cinema Novo. Ce este Cinema Novo? O grupare de cinești raunși într-o casă de producție și distribuție mai ales, DIFILM, care produce numai filme de autor. Aceste filme nerentabile sau « de artă » dar care începînd din 1962 (Boavento — Glauber Rocha și Vidas Secas — Nelson Pereira dos Santos) au afirmat pentru prima oară pe plan internațional filmul brazilian. Apariția acestor cinești este a însăși rezultatul unuia din numeroasele contraste braziliene. Brazilia, țara fotbalului și a foamei, este și țara unei adevărate « nebunii cinematografice »⁵.

La Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, în toate centrele mari ale Braziliei, există cinematografe de artă, două cinematice ca la Paris și în total peste 400 de cine-cluburi. Paslunea pe care brazilienii o pun în samba și fotbal a contaminat și cinematograful. Se spune că la Rio și São Paulo, Godard era la fel de popular ca și De Gaulle (în momentul apariției curentului Cinema Novo) în această atmosferă în care se discută cinema pe muzică de samba sau născut cineastii întemeietori ai noului cinema: Nelson Pereira dos Santos (Vidas Secas, 1963) Ray Querra (Os Fuzis, 1964), Carlos Diegues (Ganga Zumbi, 1963), Leo Hirszman (A Falência, 1965) Eduardo Coutinho (O homem que compra o mundo, 1968) și mai cu seamă Glauber Rocha (Boavento, 1962, Deus o Diabo no terra do sol 1964, Terra em transe 1967, Antonio das Mortes 1969, Leul cu șapte capete 1971).

Toși acești realizatori constituie o adevărată generație: cel mai bătrîn, Los Santos, născut în 1928 iar cel mai tînăr Rocha în 1939. El și-au transformat lipsa de condiții materiale în deviză: « Un aparat de filmat în mînă și o idee în cap ». Face parte cu toții din burghezia mijlocie (a statului Rio mai ales) și acordă cinematografului o semnificație politică folosindu-l ca pe o armă pentru afirmarea de pe poziții progresiste a nemulțumirilor și aspirațiilor legate de situația Braziliei. Această lue de atitudine politică îl deosebește de cineastii reprezentativi ai « noului val » francez

de pildă de care sînt legați prin aceeași preluare fertilă a întregii istorii a cinematografului și de care au fost în mod sigur influențați, cîmă dintre ei (Los Santos, Ray Querra și Eduardo Coutinho) fiind chiar cursurii IDHEC-ului la Paris. În vreme ce cineastii « noului val » premergîtor celor de la « noul cinema » au sfîrșit pe prin a se alinia (Truffaut, Chabrol: « Cinematograful e un simplu spectacol: el nu poate schimba societatea »), fie prin a se dezintegra (Godard), cineastii brazilieni ai noului cinema subordonează legile creației acțiunii politice, acordînd filmelor lor un sens revoluționar, didactic chiar. Aici se simte chiar influența lui Eisenstein și Brecht.

Arhetipul cineastului brazilian guerrillero care, pornind de la situația existentă, încearcă printr-un efort anarhic și sfîșietor să creeze prin filmele sale « tranziții violente »⁶ explozii care să conducă la rupturi, un limbaj nou care, bazat pe întreaga tradiție a limbajului cinematografic, să neghe și să distrugă limbajul clasic dominant opacitate și adormitor, chiar cu riscul pe care și-l asumă în mod lucid și tragic, de a nu fi înțeles tocmai de acei cititori dedicați filmelor sale, adică de popor, este Glauber Rocha. Este un paradox semnificativ faptul că tocmai cel ce nu trădăze interesele națiunii se vede pus în situația de a fi respins de aceasta, nepregătit pentru a suporta eliberarea gîndirii și ridicarea ei de la nivelul miserabil în care a fost ținută de secole de colonizare.

II. PATETICA

Lui Glauber Rocha i se pot aplica foarte bine cuvintele cu care se deschide cartea lui Albert Schweitzer despre Bach (muzica joacă un rol decisiv în noul limbaj creat de Rocha):

« Există artiști subiectivi și artiști obiectivi. Artiștii primii se clădește pe propria lor personalitate. Creația lor nu e influențată de timpurile pe care ei le trăiesc. Devenind și singuri lege ei se opun timpului lor și găsesc noi forme în care își mulează sentimentele. Așa a fost Richard Wagner »⁷.

Învățătorul lui Wagner se numea Nietzsche, modelul lui Rocha se numește Che Guevara. El și-a luat drept deviză cuvintele lui « Che »:

« Sacrificiul nostru este conștient; este preșul libertății pe care o construim »⁸.

În afară de găsirea unui limbaj nou, revoluționar, rod al așezării filozofice în locul geometric al înclînării mișcărilor esențiale populare, constructor al unui ritual romantic-revoluționar și fascinant-baroc, pe Rocha îl unește de rafinata dialectică conflictuală a lui Wagner, modelul său întîm într-un cinematografe, acela pe care-l pune înaintea tuturor, Eisenstein. Se știe că Eisenstein a fost un mare admirator și « Tristan și Izolda » la Opera mare din Moscova. Iată cum pe coordonate geografico-politice diferite dar pe o lungime de undă filozofică comună, a creerii unui limbaj sintetic nou, se întîlnesc trei personalități majore ale artei moderne: întemeietorul Wagner, revoluționarul Eisenstein și contemporanul nostru Rocha.

Cum s-a format tînărul Glauber Rocha? După cum recunoaște singur, în universul intelectual difuz al Americii Latine în care există « oameni care nu l-au citit niciodată pe Don Quixote dar care cunosc foarte bine pe James Joyce » ... în care « mai întîi îi citești pe dădalși și apoi traduci greacă » ... « mai întîi Faulkner și apoi pe Rimbaud și Mallarmé » ... la cîci de reflecție constantă esențială a continentului lui sud american la nivelul formării intelectuale a

¹ « Copii murdari » — expresie dragă lui Glauber Rocha care a cerut să fie reprodușă în original în traducerea scenariului la filmul Terra en transe făcută de « L'Avant Scène du Cinema ».

² Societatea de transporturi aeriene braziliană.

³ Cîmpul brazilian? Întîlnind și aridă, sîmțușă de secetă și foame, decurul filmului Deus e o diabo no terra do sol.

⁴ Singurătatea singurată anarhistă și mistică în Brazilia; cuvîntul semnifică orice dezordine violentă.

⁵ Glauber Rocha — Această se numește Aurora — « Cahiers du Cinema » 195/1967.

⁶ Piero Arlorio și Michel Clement — Interviu cu Glauber Rocha « Positif » 91/1968

⁷ Albert Schweitzer, Johann Sebastian Bach — Brîhof und Mîrl-Wienbaden 1972 p. 1

⁸ Glauber Rocha — Această se numește Aurora — « Cahiers du Cinema » 195/1967

⁹ Piero Arlorio și Michel Clement — Interviu cu Glauber Rocha « Positif » 91/1968

artistului reprezentativ: *contradiția*. Ea pune însă în lumină o *fatură non-neglijabilă* și chiar decisivă, deși din nou paradoxală, a personalității lui Rocha: Glauber Rocha cineastul — guerrillero, adeptul teoriilor lui Ghe. Guevara este un *artist cult*. Dacă el creează în opoziție cu contextul social-politic și moda, o face alimentându-se din tradiția culturală dublă: literară (a vrut să intituleze *Pământ în Transă — Maldoror* — pentru că citea în traducere portugheză «Cîntecele lui Maldoror» și fusese influențat de «structura lor de vomitare» pe care a căutat și a reușit să o recomună în film) și cinematografică (Eisenstein, Murnau, Orson Welles). Se vede deci că utilizarea folclorului se face la Rocha din punctul de vedere rafinat al artistului cult care îl preia prin filtrul critic al cercetătorului. «Un film de Glauber Rocha, spune Patrice Chagnard, e o analiză structurală a unui mit.¹»

Deși respinge experiența estetică a lui Eisenstein pe pământul Americii Latine, considerând *Que Viva México* o operă ratată pentru că plachează în mod steril o «tradiție europeană în decorul Americii Latine («indienii lui arată ca niște mulci»)» Glauber Rocha recunoaște influența decisivă pe care au avut-o asupra sa lucrările teoretice ale «rezultului Eisenstein»² *Film Form* și *Film Sense* încă de vremea cînd era doar critic cinematografic și animator de cinecluburi. Opunînd filmului *Que Viva México* filmul lui Murnau, *Tobu*, Rocha opune în propriul său discurs creator secvenței scării din *Crucișătorul Potemkin* (scară coborîtă în montaj abrupt) propria sa scară urcată în *Deus e o diabo no terra do sol*. Teoriile revoluționare ale lui Eisenstein privind percepția violentă, dezvoltarea reflexelor condiționate și rănirea sensibilității spectatorilor își găsesc ecou în primele filme ale lui Rocha, admirator al Grevei și *Liniei Generale*, iar penultimul sau film *Antonio da Morte* este unul din rarele exemple mondiale de folosire dialectică a culorii în film.

De altfel noțiunea de discurs tozist, care subtextualizează epopeea revoluționară didactică clădită de Rocha, își are bazele în «unitatea dialectică a luptei contrariilor în limbajul artei»³ profestată de Eisenstein. Iată-ne ajunși prin ochul anilor de uteră la lui Rocha la opera a cărei extremă originalitate provine din ocultarea permanentă a spectacolului prin discurs.

Oscilațiile vitale ale cinărilor Rocha se reflectă în majestuoasa oscilație dezecilibrat barocă a liturghiei revoluționare pe care o constituie filmele sale. Chiar din punctul de vedere al spectacolului (tratată și sub influența ideilor lui Brecht) se creează posibilitatea apariției *preeminenței discursului* care nu mai e centrat asupra sa ci în joc continuu și schimbător al relației cu spectatorul.

Cîteva observații la o succintă analiză sincronică a textului filmic a primului său film *Deus e o diabo no terra do sol* pe care le-am văzut și putem astfel folosi în mod util scenariul publicat. Am mai văzut de asemenea *Terra em transe* și *Antonio da Morte*, dar nu avem la îndemînă scenariul și nu credem în evocarea «din amîndine» a spectacolelor. Memoria omenescă vizuală este atît de slabă încît nici un cercetător onest nu se poate sprijini pe ea. Iar un film al lui Glauber Rocha, baroc construcție ridicată pe gîsanta relație operă-spectator (discursul filmic) prezintă tocmai particularitatea unei imensități de accidente care, fiecare în parte, izbesc percepția prin non concordanța lor punctuală în cadrul fenomenului memoriei scurte și creează, tocmai din aceste noncoerențe statice, dinamica funcțională a unui nou sistem la nivelul formei semnificative, sistem care este însuși textul filmic,

o nouă coerență din multiple opoziții surprinzătoare care au drept scop trezirea conștiinței spectatorului, a conștiinței naționale a întregului popor. De altfel, în articolul său manifest «*Aceasta se numește Aurora*» (Cahiers du Cinéma 195/1967) Glauber Rocha exprimă în mod clar legătura «tehnici cinematografice» (în sens de expresie filmică) cu ideologia:

«Tehnica cinematografului trecut și prezent din lumea dezvoltată mă interesează în măsura în care pot face din ea un «instrument»... Înțeleg prin aceasta, aplicarea ca mediată ale unor chei ale tehnicii cinematografice, subliniind spiritul fiecărui autor și bînzîndu-te pe vocabularul cinematografului... estetica are mai multe raporturi cu ideologia decît cu tehnica, mișturile tehnice ale «zoom»-ului, ale filmării în direct, ale camerei portative de luat vederi, ale culorilor etc. nu sînt decît niște instrumente.⁴»

«Instrumentalizînd» tehnica, Glauber Rocha s-a putut rupe de compromisul estetic al filmului hollywoodian transformîndu-și sîrăcia de mijloace materiale în calitate formală a textului său filmic:

- fotografii murdare
- sunet direct (dialog confuz zgomete perturbatoare)
- părțile grafice neclare

Aceste limite tehnice au fost completate cu altele ideologice, voite de astă dată:

- aparatură în mină
- anti-racorduri la montaj
- lungi monologuri ale personajelor (recitative-discursuri, agresive cîci se spunea că portugheza e o «limbă necinematografică»)
- repetiții «confuzioniste» de cadre la montaj
- filmare în decoruri reale neorganizate cu introducerea actorilor în mijlocul mulțimii

— muzica lui Villa-Lobos, cu rol decisiv, de determinare a structurii filmului; în ciuda teoriei conformiste a necesității creerii muzicii «originale» pentru film.

Toate acestea (și probabil încă altele deceleabile numai în cursul proiecției) converg într-un ritm specific «de tortură»⁵ cum îl mai numește Rocha preocupat de «articulațiile temporale»⁶ ale sistemului său.

Dar lucrul cel mai surprinzător chiar și pentru un spectator avizat este — dincolo de construcția simetrică a filmului, conceput în două părți cu corespondențe dialectice (scenari de replici identice de la un personaj la altul, scene de violență repetate, tot atîtea variații la nivelul dramaturgiei pe tema agresiunii spectatorului etc.) — un soi de «bruste năvăliri ale iraționalului în mijlocul unei coerențe perfect explicite»⁷ — ceea ce noi am numit «preeminența discursului asupra spectacolului.» Din punctul de vedere al unei analize clasice filmul prezintă o opacitate ireductibilă.

— scene care se contrazic unele pe altele: un ucigaș de profesie, Antonio da Morte, refuză (!) în momentul primei sale apariții uciderea Sfîntului (personaj central) cu argumente ideologice (surprinzătoare în gura unui asemenea personaj) pentru ca doar cîteva scene mai tîrziu, reapărînd prin montaj, să accepte sarcina la o simplă dublare a plății oferite; Sebastian — profet al bunății, «care i se cîstește pe chip» și al dreptății, conduce spre masacre primitive și ucide el însuși un copil, Corisco — personaj central al părții a doua, corespondentul «negativ»

¹ Patrice Chagnard — *Dumnezeu și diavolul pe pămîntul soarelui «Têlacină»* n.140, *Martie 1968*

² Piero Arlerio și Michel Clement — *Interviu cu Glauber Rocha*, *ibid.*

³ Glauber Rocha — *Aceasta se numește Aurora*, *ibid.*

⁴ Eisenstein — *Film Form* — Dobson et Donkine, London, p. 30

⁵ Glauber Rocha — *Aceasta se numește Aurora*, *ibid.*

⁶ *ibid.*

⁷ *ibid.*

⁸ Patrice Chagnard — *Dumnezeu și diavolul pe pămîntul soarelui*, *ibid.*

al lui Sebastian, omoară țărani « ca să-i izbăvească de suferință », conduce la masacrarea unei nunți și vorbește tot timpul ca un revoluționar; moare strigînd : « Și mai mare va fi puterea poporului ! »; un bard orb, Julio (raisonneur popular ce revine refrenic din întregii testături a textului filmic o coloratură de baladă și ridicînd acțiunea la nivel de simbol) vrea să afle de la Antonio ce s-a întîmplat cu Sebastian, dar tot el (!) este acela care îi va dezvălui secretul în legătură cu moartea Sfîntului; atitudini subite ale personajelor. În totală contradicție cu evoluția (?) lor de pînă atunci etc.).

Astăzi parcă pînă și la o « instrumentalizare » a lui Brecht !. Se pare că principiul conducător al acestei balade-liturgii didactic-revoluționare este continua schimbare a cheii (în sensul muzical al termenului) în permanentă opoziție cu ea însăși. Scopul central este agresiunea la toate nivelele. Unul dintre cele mai interesante n-a mai ajuns pînă la spectatorul european, : aproape toți interpreții acestui film revoluționar sînt foarte cunoscuți în Brazilia și chiar în întreaga Americă Latină pentru rolurile interpretate la cinema și televiziune în cadrul sistemului oficial conformist și unii dintre ei chiar (Antonio das Mortes) apar în personaje interpretate în seriile care le-au adus popularitatea, în costumele și grima neschimbate !

Iată deci cum este « instrumentalizată » alegerea actorilor.

« Un film din Cinema Novo, spune Rocha, este polemic înainte, în timp și după ce a fost proiectat »¹.

Modelul acestui delir baroc în care epopeea revoluționară se naște din îmbinarea fatalismului mistic cu agitația politică, este în mod sigur lupta de cangaço, guerilla tradițională populară braziliană izvorîtă din « slăbiciunile și febra foamei »², anarhic și violentă ca un acces de turbare. Dar cangaço, a fost transformat de Glauber Rocha, cineastul revoluționar într-o poziție estetică coerentă, aceea pe care el o numește estetica violenței.

Categoriile teatrului popular

Neîncetata luptă a elitelor contra poporului determină, în cadrul restrîns al teatrului, o constantă luptă a anumitor elite intelectuale împotriva teatrului popular. Acestă luptă nu se va încheia decît odată cu victoria poporului în cadrul mai larg al societății. Se negă că teatrul trebuie sau poate să fie popular : noi vrem să afirmăm că nu numai teatrul trebuie să fie popular, ci că totul trebuie să aparțină tuturor: hrana, fabricile, playele, universitățile, viața.

De cîrînd, același învechit spirit reacționar a adus noi argumente în discuție iar unele dintre acestea sînt acum atît de curențe, încît sînt considerate ca evidente care nu mai au nevoie de nici o demonstrație. De exemplu, afirmația imbecilă care vrea să separe fenomenul estetic de fenomenul politic sau moral, negînd că fenomenul estetic este în același timp un fenomen politic și moral. Ca probă, se citează exemplele teatrului grec sau teatrului medieval religios, afirmîndu-se că ele reprezentau manifestări religioase și morale și nu manifestări estetice propriu-zise. Lăsînd pentru mai tîrziu discuția asupra categoriilor teatrului popular, pentru moment vrem să denunțăm faptul că un unicul (și al acestuia) raționament este să afirme că prezența masivă a poporului anulează posibilitatea spectacolului de a fi « artă » — ca și cum arta ar fi o chestiune științifică pură și complicată, rezervată doar inteligențelor privilegiate, preoților special dotați. Vrea să se neghe astfel că teatrul e formă de comunicare, perfect folosibilă de către popor, independent de un antrenament preliminar.

Într-adevăr, anumiți teoreticieni recenți își camuflează gîndirea anti-populară negînd participarea poporului la teatru ca fenomen estetic, cit timp poporul rămîne popor ca atare, fiind însă dispus să accepte « reprezentanți » ai poporului într-o sală destinată micilor elite. Astfel că acești « reprezentanți » se constituie și ei într-o elită. Negîndu-se posibilitatea unui teatru popular, i se răpește poporului posibilitatea de a avea arta sa teatrală care este transferată, cu tot ce mai rămîne, elitelor de orice fel ar fi ele, burgheze, aristocratice, oligarhice sau estetice.

Cînd se afirmă că « doar o comunitate unită prin legături puternice și profunde, ca și printr-o viziune comună asupra vieții, poate să reacționeze unanim la o reprezentare teatrală » se negă posibilitatea unui teatru popular într-o țară în care există lupta de clasă, « E pur și simplu ! » El există ! La ce servește să clamezi imposibilitatea teoretică a existenței teatrului popular în secolul XX cînd, în

¹ Glauber Rocha — Estetica violenței, « Film », noiembrie 1968

² Ibid.

* Augusto Boal este animatorul Teatrului Arena creat în 1954 la São Paulo. Textul de aici rezumă, într-un fel, itinerariul așchii dormie că precizează datele teoretice ale programului, ca și raportul dintre practica teatrală și luptele politice din Brazilia.

fiecare zi, noi manifestări ale teatrului se ivesc în sinul poporului, în Brazilia, în Argentina, în Chile, în Statele Unite, în numeroase țări?

La fel de idiot sună și afirmația după care teatrul popular nu poate să existe în secolul nostru pentru că s-au fost descoperite și dezvoltate alte forme de artă «teatrală», ca cinematograful și televiziunea, care pot fi industrializate comunicând cu un mai mare număr de spectatori. ... Apariția noilor forme de artă nu anulează artele deja existente, dar până acum nu s-a ivit nici o artă care să aibă aceleași caracteristici ca teatrul.

În sfârșit, un nou argument banal care începe să fie utilizat azi observă—printre altele—că teatrul popular, politic, în Germania de exemplu, nu a împiedicat ascensiunea lui Hitler. I se poate răspunde că cu atât mai mult pictura abstractă n-a împiedicat-o. Dacă teatrul popular și-a pierdut validitatea pentru că nu a învins în confruntarea cu armata nazistă, toate celelalte forme teatrale și artistice nu și-au pierdut-o și ele pentru că s-au dovedit la fel de neputincioase? Teatrul pentru elite, cinematograful expresionist, pictura abstractă etc. nu și-au pierdut însă validitatea. Nu artistului îi revine datoria să răspundă cu un poem unei rafale de mitralieră, și cu atât mai mult să înfrunte un tanc cu o acțiune teatrală. Dar victoria armelor nu înseamnă că rațiunea e de partea mitralierei sau a tancului. Cu atât mai puțin aceasta înseamnă că, fiind incapabil să le învingem în Germania sau alurea, urmează să ne reîntorcem către teatrul de elite.

Aceasta trebuie să se înțeleagă foarte clar: cînd artistul își propune să facă teatrul pentru clasa aleasă (chiar dacă printre ei sunt reprezentanți ai poporului) el nu este pină la tehnică și exerciții, fără să mai vorbim de tematică și idei, care îmbracă imediat aparența unui dialog ascuns, decât un dialog între preoți și inițiați. Și nu aceasta e soluția corectă, îndeosebi pentru mari secoare ale umanității sau pentru popoarele care trebuie să se elibereze de elitele care le oprimă, care nu pot și nici nu trebuie să accepte expresia unei noi elite, chiar și teatrale.

Ceea ce trebuie noi să facem, ceea ce suntem noi pe cale să facem și ceea ce vom face noi este să angajăm un dialog deschis, să oferim poporului mijloacele producției teatrale. Știm foarte bine că trebuie să dăm poporului toate mijloacele de producție, și nu doar pe cele ale artei. Iar poporul știe tot atât de bine ce să facă pentru a realiza acest transfer.

Pentru a determina categoriile posibile ale unui teatru popular, înainte de orice, ar fi necesar să stabilim diferența între conceptele de «popor» și «populație».

Populația este totalitatea locuitorilor unei țări sau a unei regiuni determinate ce cuprinde toată lumea. Conceptul de «popor» este mai restrîns, pentru că el nu include decât pe cei care își închină forța de muncă. «Popor» este desemnarea generică pentru muncitori, țărani și pentru toți aceia care, temporar sau episodic, li se asociază — de exemplu studenții din anumite țări. Cei care fac parte din populație, dar fără să aparțină poporului, sunt proprietarii, burghezia, proprietarii de pământuri și toți aceia care li se pot alătura — afaceriștii, administrația.

Producătorii formează poporul; populația cuprinde de asemeni și pe posesorii.

Astfel noi avem trei categorii de teatru în care pătrunde poporul; în primele două perspectiva spectacolului este cea a poporului; în a treia este a posesorilor. Astfel spus, lumea poate fi văzută și reprezentată în două feluri: unul care caută să consolideze relațiile sociale existente, să arate că pînă la urmă, după altele secole, oamenii au ajuns la cel mai bun sistem posibil—adică sistemul actual unde posesorii stăpînesc pămîntul, mijloacele de producție, unde oamenii lucrează sub privirea

aprobată de a lui Dumnezeu. Celălalt fel de a vedea realitatea este acela care o arată într-o transformare permanentă, subliniindu-i contradicțiile și mișcarea acestor contradicții în vederea eliberării oamenilor. Se demonstrează că omul a devenit sclavul muncii, al obștiștilor, al tradițiilor și că totul poate fi modificat, că noi putem transforma totul. Și că totul se transformă adesea chiar în ciuda aparențelor.

AL POPORULUI ȘI PENTRU POPOR

Este vorba de categoria eminamente populară: spectacolul e reprezentat în funcție de perspectiva transformarea a poporului, care li este totodată și destinatar. Sunt spectacole făcute în general pentru mari concentrări de muncitori, în sindicate, pe străzi, în piețe, în circuri, în asociații de prietenii ai cartierului etc.

Din prima categorie fac parte cel puțin trei tipuri principale de teatru popular: propagandistic și cultural.

1. Propagandistic

Utilizat în diverse țări, inclusiv în Statele Unite, unde a fost adoptat expresia de origine sovietică «agitatie și propagandă». Practic mulți ani în Brazilia, mai ales de centrele Populare de Cultură care făceau cursuri culturale în care se includea și teatrul. Spectacolele de teatru se ocupau de problemele populare cele mai importante și cele mai urgente. În anumite cazuri, chiar muncitorii scriau textele sau furnizau materialul pentru ca alții să-l redacteze.

Imperialismul era una din temele principale ale acestui gen de teatru. Episodul «Jose și Îngerul păzitor» (extras din piesa *Revoluția în America de Sud*) se juca frecvent înaintea discursurilor candidaților naționaliști. Scena reprezenta o zi normală a unui muncitor brazilian obligat să plătească impozite întreprinderilor nord americane de cînd se scosese și-aprînde lumina (Light and Power), cînd se spală pe dinți (Colgate-Palmolive), cînd se spală pe minii (Lever), cînd își bea cafeaua (American Coffee Company), cînd ia un taxi Ford sau cînd merge pe jos la muncă (cauciuc Goodwear pe talpa pantofilor) cînd mîncă o «fejoada» (Swift, Armour) sau cînd merge să vadă un western (Hollywood-ul furnizează mai mult de jumătate din filmele care rulează în Brazilia) chiar cînd doar respiră în interiorul cinematografului (aer condiționat Westinghouse) sau cînd ia un ascensor Otis—și cînd, disperat, încearcă să se sinucidă, chiar în clipa morții apare Îngerul păzitor cu un accent american specific smulgîndu-i impozitul pentru Smith și Wesson, fabricanți de arme din secolul trecut.

Această scenă, în ciuda evidenței sale și poate tocmai din cauza ei revela spectatorilor omniprezența imperialismului. Diversele grupuri care o jucau îl adăugau detaliu pertinent valabile pentru localul unde se dădea reprezentația; scena, care inițial dura cam cinci minute, devine în unele cazuri o piesă de o oră, în funcție de adăugirile sugerate adesea chiar de către publicul popular.

Acest teatru nu se practica doar în timpul alegerilor. De fiecare dată cînd se producea un eveniment politic, în Brazilia sau în lume, grupuri de artiști populari se mobilizau pentru a scrie și reprezenta un spectacol explicativ asupra acestui fapt. Chiar în noaptea în care președintele Kennedy a decis blocul-ul naval contra Cuba, scriitorii Centrului Popular al Culturii Naționale a studenților din Rio São apucă să redacteze imediat un text care a fost repetat a doua zi și reprezentat în aceeași seară pe scările Teatrului Municipal.

Totuși teatrul de propagandă nu se limita doar la temele internaționale, ci se ocupa totodată și de teme mai puțin vaste destinate unui public specific.

În 1963 se discută sistemul de educație în țară, în special aspectele negative ale catedrei pe viață—profesorii de carieră după ce și-au obținut catedra de specialitate, siguri de ea până la moarte, se dezinteresază de studii și cercetări, învățământul devenind academic și sclerosat. Elevii facultății politehnice din São Paulo au discutat această situație într-un text intitulat «Doctor pe viață Un Oarecare profesor», expunându-și părerile asupra ei.

Evident—tehnica acestui tip de teatru îl este proprie. Fără rafinamente printre camioane, fără simbolism subtil într-un cerc cu o mie de locuri, mișcări nuante îngrășate pe scările unui teatru, într-o piață imensă, în sunete de discane și o mulțime de alte zgomote. Estetica acestui tip de teatru îi este proprie: nu e vorba să fie «mai mult» sau «mai puțin» estetic, însăși această idee este estetică. Pentru a-și ilustra ideile, elevii de la Politehnică n-au ezitat să descrie o sală de curs, arătând profesorii care tronează la catedra lor fără a mai avea nici o legătură cu realitatea; pentru a demonstra necesitatea unui învățământ mai viu și mai îndrăgnet, ei n-au ezitat să descrie un om de serviciu venind să-l scoale pe profesor din sarcofagul său. Iar când au vrut să demonstreze că orele de istorie mai mult ascund decît revela, că se studiază subiecte fără importanță și că se escamotează lupta poporului brazilian pentru libertate, ei n-au ezitat să descrie un profesor care dizerta îndelung despre adevărata culoare a chilopilor lui Pedro I, sau despre ce făcea el pe malul riului Ipiranga cînd i se adusese nouță.

E vorba de un teatru insolent, agresiv, grosier, și chiar prin asta estetic. Și adînc brazilian.

Condițiile în care se face un spectacol și pentru ce este făcut determină valoarea sa estetică. Din nefericire, în Brazilia ca și alurea, sunt destul cei care protestează contra mijloacelor «estetice minore» folosite de acest gen de teatru, care—dincolo de orice spun ei—în ele stă valoarea sa.

În teatrul de stradă n-avem timp de pierdut cu psihologia interioară a cîștului sau cîștului magnat american. Cînd un personaj determinat poate să fie recunoscut printr-un simbol foarte vizibil, teatrul de propagandă utilizează acest simbol: mătura pentru Jânio (Quadros), ochelarii enormi și aripi de corb pentru Lacerda, joben albastru și roșu pentru Unchiul Sam etc. Cînd nu există un simbol ușor recunoscut, se folosește o pancartă și actorul intră purtînd numele personajului: «Cutare».

S-a contestat această estetică: dar măștile Comediei dell'arte erau mai subtile? Zdrărețele lui Arlecchino s-au transformat în romburile colorate, însă numai după ce aceste personaje populare a fost transformat într-un comic amabil pentru elite. Și la fel cu el, toate măștile și toate situațiile grosolane ale acestui teatru—Brighella, Pantalone, Doctorul—n-ar fi putut fi concepute într-o manieră mai caricaturală. Era deci vorba de o caricatură care păstra esența fiecărui personaj, exact ca în teatrul de propagandă brazilian unde caricatura mărește conținutul fiecărui personaj: Lacerda era pasărea de pradă, Unchiul Sam eternul hoț etc.

Obiectivele teatrului de propagandă erau foarte clare și bine definite. Era necesar să se explice publicului un fapt determinat, urgent pentru că în funcție de conștiința sa el urma să voteze cutare sau cutare candidat, el urma să participe sau nu la cutare sau cutare grevă, urma să îndeplinească cutare sau cutare acțiune politică... Ceea ce era important era să i se arate poporului drumul în lupta antiimperialistă, era să-și facă cunoscută realitatea noastră. Iar mijloacele artistice întrebuințate erau mijloacele proprii pentru a servi acest scop.

2. didactic

Dacă teatrul de propagandă se preocupa întotdeauna de o chestiune mai mult sau mai puțin urgentă, teatrul didactic, de asemenea practicat de grupuri ale centrelor populare de Cultură ca și de echipe profesionale, se consacră unor subiecte mai durabile. În acest gen de teatru nu se caută să se convingă publicul să adopte cutare sau cutare atitudine urgentă. Se caută doar să se facă didactice anumite teme, anumite idei sau anumite procese.

De exemplu tema justiției: clasele dominante tind mereu să-și impună ideile claselor dominate, ca și valorile lor morale etc. Ele încearcă să demonstreze că nu există o singură justiție, dar ascund faptul că ele sunt cele care practică această justiție unică. Uneori, ele ajung chiar să afirme că justiția și legea emană de la Dumnezeu, uitînd să explice prin ce motive misterioase Dumnezeu le-ar fi alas tocmă pe ele pentru a redacta aceste legi. Iar poporul crede în existența unei justiții unice.

Totuși, dacă se înlătură ipoteza unei justiții înfăptuite de Dumnezeu, dacă se recunoaște că justiția e făcută de oameni și, mai mult, dacă se admite că oamenii sunt divizați în clase, se deduce concluzia că există atîtea justiții cîte clase există.

Explicat abstract, acest fapt nu va ajunge niciodată cu ușurință în conștiința publicului popular. Arta este o formă senzorială de cunoaștere—de aceea teatrul didactic popular încearcă să dezvolte aceste idei în forma lor concretă.

Regele, cel mai bun judecător a lui Lope de Vega a fost prezentat timp de trei luni în spectacole de stradă cu microfoane pe treptele bisericilor, pe camioane. Pentru popor: muncitori, țărani, șomeri, lumpenproletariat, studenți, servitori, copii etc.

Țărani care asistau la acest spectacol, adesea cocoțiți în arbori sau pe acoperșuri, discutau la sfîrșit conținutul pieselor. Și cînd li s'întreba ceva despre nedreptul nobil Tello ei răspundeau: «Cine? Colonelul Rirmirino?» El știu foarte bine să disearnă, în ciuda îmbrăcăminții de epocă și a unui limbaj mai mult sau mai puțin pompos, înamical lor dinotdeauna. Iar cînd se vorbea de Sancho, ei îl comparau cu un țărăn naiv și credul.

Teatrul didactic popular a montat multe piese de acest tip, consacrate unei probleme etice care era acolo discutată și analizată. Dar uneori, pentru a fi mai didactic, înțelegerea devenind mai obiectivă, mai materială, ajungea să se ocupe chiar de probleme care relateau povestea întrebîntării unui anumit insecticid în agricultură. În Nord-Estul Braziliei, anumite piese care relateau povestea întrebîntării unui anumit insecticid pentru a combate cutare sau cutare maladie aveau un imens succes. Piese foarte simple, a căror eroină era o cereală sau o legumă (cartof, reînă etc.), eroul negativ era o insectă sau un rozitor, iar eroul salvator, un insecticid. Scenariul era condus în așa fel încît țărani spectatori învăuau caracteristicile și cele mai bune moduri de a trata pămîntul, lichidîndu-și dușmanii. Se pare că în China acest tip de teatru didactic s-a dezvoltat din plin.

3. cultural

Pentru a fi popular, teatrul trebuie să adopte întotdeauna perspectiva poporului în viziunea asupra fenomenelor sociale. Aceasta nu înseamnă că trebuie să se ocupe doar de teme «politice». Nimic omenesc nu e străin poporului, care e format din oameni. Cînd atacăm teatrul zis «psihologic» n-o facem pentru că se ocupă de psihologie, ar fi absurd. Îl atacăm pentru că societatea e prezentată în

acoste piese din perspectiva psihologică a unui individ. Lumea este subiectiv percepută de un individ, și, prin această deformare, această viziune subiectivă și personală este transmisă spectatorului, redus la pasivitatea teatrului convențional, prebrechian.

Nu putem fi contra niciunui subiect, nici chiar contra Incomunicabilității, singurătății, sexualității. Dar noi suntem contra modurilor nepopulare de a prezenta și analiza aceste teme. E pe placul burgheziei, pentru că așa îi convine, să vorbească despre incomunicabilitatea dintre oameni; toți o versiune populară ar putea demonstra că oamenii comunică foarte bine, că au făcut-o dintodeauna; clasele dominante au interesul să întrerupă această comunicare iar cîteodată chiar reușesc s-o facă; contra acestui fapt trebuie luptat. O versiune burgheză a *Vizitei bătrînei doamne* a lui Dürrenmatt ar arăta omul victimă a păcatului original, cu care nu se poate lupta. O versiune populară ar arăta omul victimă a planului Marshall, made in SUA, contra căruia este posibil să lupți. O versiune burgheză a *Rinocerilor* ar arăta că toată lumea se poate transforma în rinocer renunțînd la individualitatea sa și — prin extensie la nivelul arbiteru; o versiune populară ar demonstra că drumurile liberului arbitru conduc la fascism, la rinocerizare.

În realitate, nici un subiect nu este străin teatrului popular, dar unele sunt prioritare. De aceea, foarte adesea teatrul popular pare monotematic. E adevărat că el tinde să se radicalizeze respingînd anumite teme care pot fi totuși importante în alte contexte, dar nu se înserează în contextul luptei poporului brazilian contra imperialismului.

Teatrul popular din Brazilia a fost întotdeauna foarte radical și a sacrificat hotărît toate subiectele mai puțin esențiale. Și a avut perfectă dreptate. Burghezia propune întotdeauna teme minore și secundare, ca să devieze atenția spectatorului către ceva mai puțin semnificativ cîrui i se dă importanță, în timp ce lucrurile realmente importante nefiind tratate într-o manieră artistică, își pierd din valoare. N-am văzut niciodată un *feuilleton* al televiziunii consacrat beneficiilor obținute de companiile nord americane în Brazilia — de aceea nu înțeleg de ce teatrul popular ar trebui să se preocupe de diverse psihoze și alte neuraștenii.

La fel cum nici un subiect « psihologic » nu este străin teatrului popular, tot astfel așa zisele piese culturale (Shakespeare, Goldoni, Molière) care sunt la baza interesului publicului nu sunt excluse; sau alte spectacole folclorice. Trebuie să repetăm, atunci cînd conținutul unui spectacol nu este suficient de clar sau este ambivalent, burghezia îi va arăta propria sa versiune. . . Trebuie să repetăm, poporul este format din oameni și nimic din ce este omeneș nu îl este străin. Toate subiectele sunt valabile pentru că toate au două versiuni. Totuși nu toate temele sunt oportune oricînd. Argumentul cel mai facil și cel mai util utilizat de criticii burghezi este de a condamna teatrul popular pentru insistența de a trata anumite subiecte, disimulînd faptul că, paralel, teatrul burghez insistă asupra celor ale sale. E adevărat că teatrul popular nu se ocupă de singurătate sau de triângurări de amorie, la fel cum teatrul burghez nu denunță amestecul lui United Fruit în treburile interne ale țărilor din America centrală sau ale lui Standard Oil în treburile interne ale țărilor.

TEATRU CU PERSPECTIVĂ POPULARĂ PENTRU UN ALT DESTINATAR

E vorba de un subiect extrem de important și delicat într-o țară ca Brazilia unde există un teatru profesionist, supus la îndeplinire succesului sau eșecului și unde, prin urmare, grupurile teatrale trebuie să se bucure de susținerea unui

burghez sau mic-burghez (sub forma de cumpărare a mărfii numită « teatru ») sau de susținerea guvernelor prin subvenții.

Cu costă evidența un spectacol de teatru este popular dacă în analiza microcosmosului apare perspectiva poporului, chiar dacă acesta e prezentat unui singur spectator, chiar dacă e vorba de o încercare în afara prezenței cuiva sau chiar dacă destinatarul acestui spectacol nu e poporul.

Nu putem întreba de ce să facem acest fel de teatru dacă destinatarul nu e poporul? Este o întrebare care se pune adesea grupurilor (și mai adesea o acuzare) care vor să facă teatru pentru un public plător, în săli convenabile, afirmîndu-se că e vorba de un teatru popular făcut pentru burghezie și, prin urmare, inutil.

Dacă ne mulțumim cu vorbele, raționamentul pare corect. Dar dacă ne oprim la realități, observațiile noastre directe ne arată că nu e deloc așa. În realitate, publicul zis « burghez » nu e format exclusiv, nici preponderent, din burghezi. El cuprinde în aceeași măsură micii burghezi, funcționarii de bancă, studenți și profesori, membri ai profesiei liberale. În ultimă analiză, oamenii care pot să împărtășească ideile și ideologia burgheziei, fără să beneficieze totuși de avantajele de care se bucură burghezia datorită exploatații pe care o exercită. El împărtășește aceeași ideologie pentru că sunt supuși mijloacelor de informare și vulgarizare care aparțin burgheziei și care reflectă interesele sale: jurnale, televiziune, radio, universități. Dar fiind vorba (poate nu în majoritate, dar în cea mai mare parte în orice caz) de ființe sociale hibride (ei gîndesc ca burghezi, dar nu trăiesc ca ei, ei vorbesc ca burghezi, dar nu mîncîncă la fel), convingerile lor politice sunt destul de maleabile, supuse variațiilor. Dacă acest gen de public vede o problemă socială analizată într-o altă perspectivă decît aceea a claselor dominante, gîndirea sa politică și socială se poate îmbogăți, iar această bogăție cucerită poate fi calitativ transformată.

Este bine să ne amintim că în orice societate capitalistă sau supusă capitalismului burghezia e constituită dintr-un grup de persoane foarte restrîns, și tocmai aceasta e înștiințarea care ne determină să luptăm pentru un sistem mai just și mai uman. Noi nu putem elimina publicul teatrului din Brazilia sau simplul motiv că e un public burghez. Nu e drept, după cum tot la fel nu putem afirma că e vorba de public popular.

Prezentarea de spectacole cu perspectivă populară acestui gen de public accentuează, în cel mai neînsemnat caz, contradicțiile burgheziei. Se contribuie astfel la descompunerea ei, doar prin simpla reprezentare a adevărului. Mijloacelor oficiale de informație ale burgheziei li se opune informația poporului.

Este o sarcină glorioasă și feroce a ceea ce a face teatru pentru popor. Dar nu va fi mai puțin îmbrucător și ofensiv acestei așa numite mîncîncări căcute (dacă pentru că este perturbată, alienată) o posibilitate de a vorbi și, vorbind, să se integreze luptei acestui secol, sarcinii omului în acest moment: distrugerea beneficiilor, a exploatații omului de către om, a claselor, a casteilor, a proprietății individuale asupra ceea ce aparține tuturor, pămînt și aer, mașini, bunuri ale vieții.

Există trei rațiuni principale pentru teatrul de perspectivă populară făcut pentru public care nu e constituit chiar din popor:

- a) În Brazilia, capitalismul obligă opera de artă să fie vindută ca marfă unui public plător sau guvernului; s-ar putea încerca soluția amatorismului, s-a făcut deja, dar toate grupurile care au vrut să urmeze această cale s-au dezmembrat sau n-au putut să-și continue dezvoltarea lor artistică, calitatea spectacolelor scăzînd progresiv.
- b) Propriu-zis, la noi în țară nu există un public burghez, cum poate există altundeva; publicul nostru zis « burghez » cuprinde de asemeni studenți, profesori, membri ai

profesiunilor liberale, funcționari de bancă etc. care sunt interlocutori perfect valabili pentru un dialog teatral.

c) Chiar partea cea mai strâns legată de gândirea burgheză sau de condiția burgheză trebuie să fie pusă în contact cu gândirea populară.

Acestea fiind zise, o să încercăm să prezentăm câteva exemple de teatru de perspectivă populară pentru un public care nu e poporul. Sînt cel puțin două tipuri din această categorie de teatru popular — implicit și explicit.

1 Implicit

E vorba de spectacolele care nu-și revelă conținutul dintr-odată. Conținutul popular se află în propria sa dezvoltare, în general se include în această categorie toate piesele «didactice» asemeni Regelui, cel mai bun judecător a lui Lope de Vega, care demonstrează himera justiției oarbe, divine. Sau reprezentarea Cezului de cretă cauzând de Bertolt Brecht unde se vorbește de necesitatea reformei agrare... Utilizînd o fabulă piesa lui Brecht demonstrează că fiul aparține Grușei și nu celei care l-a născut, deoarece copilul este fiul aceleia care îl crește, care îl îngrijește și nu al printesei; pămîntul este al aceleia care îl face să producă și nu al aceleia care face paradă de un titlu legal de proprietar.

La Sao Paulo cînd politicienii invocau grațiile speciale ale Sfințelor Fecloare și strigau pe străzi că doar ele pot interpreta voința lui Dumnezeu, s-a montat Tartuffe, a lui Molière, iar cînd au avut loc mari dezbateri privind corupția conducătorilor s-a montat Revizorul care demonstrează că cea dintîi corupție a lor în țări dominate economic este să accepte o putere fictivă, lăsînd înprea că guvernează, dar în realitate fiind guvernați, menționînd numai aparența unei puteri în timp ce deciziile care contează realmente se iau din afara țării. Aceasta e prima, mare corupție din care derivă toate celelalte.

2 Explicit

Cînd o perspectivă populară este demonstrată deschis unui public care nu e realmente popular acest tip de teatru are puține motive să existe. El înseamnă un mod ușor donquijotesco de a pleda contra călăului în fața călăului.

TEATRU DE PERSPECTIVĂ ANTIPOPULARĂ, DIN NEFERICIRE DESTINAT POPORULUI

Această a treia categorie este singura abundent patronată de clasele dominante și singura care, în afara aparenței, nu are nimic popular. Se pot include aici aproape toate stilurile și emisiunile de televiziune, aproape toate filmale și piesele de teatru importante care se prezintă în cele mai mari teatre și cinematografe.

Prin teatru, cinema și televiziune clasele dominante bagă poporul în cap propria lor ideologie folosind două procedee principale: a. Evitarea subiectelor realmente importante, discuțiilor într-adevăr vaste ale problemelor sociale generale și menținerea microcosmosului teatral în cadrul minor al problemelor individuale; societatea e văzută prin perspectiva anumitor indivizi, ale căror probleme principale sunt prezentate în așa fel încît ar fi posibil să li se găsească o soluție la nivel individual: Cutare iubeste pe Cutare care poate sau nu să fie de acord; Cutare bea și casa i se distruge... Nu se discută salariile, grevele, transformările sociale

în comparație cu alte țări și cele posibile și la noi, politica internațională etc. b. Punerea în valoare a caracteristicilor și ideilor care perpetuează situația socială actuală.

Această categorie poate de asemenea să apară într-o formă explicită (foarte puțin periculoasă) sau implicită (insidioasă). În orice caz, trebuie să înțelegem că prezența poporului nu e suficientă pentru a clasifica drept «popular» un anumit tip de teatru. În acest caz, poporul este doar o victimă, masă manipulată și chiar dacă aceste spectacole sunt realizate în circuri sau în piețe inconjurate de toată aparatura populară, adevărata semnificație o demonstrează conținutul pieselor.

TEATRUL-JURNAL: «PRIMA EDIȚIE»

În prima categorie de teatru popular, spectacolul este făcut din perspectiva poporului și pentru popor; în a doua, perspectiva este a poporului, dar pentru un alt destinatar; în a treia, pentru popor și contra poporului. În teatrul-jurnal, a patra categorie a teatrului popular, spectacolul este făcut DE POPOR ȘI PENTRU POPOR. În primele trei categorii poporul primește, consumă, e pasiv; în teatrul jurnal, poporul e pentru prima oară agent creator și nu doar inspirator. Pentru prima dată, produce. E activ. Primele trei categorii pretind prezența «artistului»; în teatrul-jurnal poporul este «artist», ceea ce elimină astfel antagonismul artist-—spectator.

În general, cînd se pretinde a se «populariza» teatrul poporului se impune un produs finit, făcut fără participarea sa și citeodată chiar fără puncele sale de vedere. Dimpotrivă, teatrul-jurnal vrea să popularizeze mijloacele de a face teatru. În așa fel încît însuși poporul să le poată utiliza pentru a-și realiza propriul teatru. O comparație timpurie: dacă noi am avea rotative, noi nu vrem să imprimăm un ziar al nostru și să-l popularizăm, noi vrem să cedăm poporului rotativele noastre pentru ca să-și tipărească un ziar al său. Pentru aceasta mijloacele sunt foarte simple și primul spectacol pe care l-am realizat vroia să fie doar demonstrativ. Aceasta e chiar estetica sa; finisajul, punerea la punct aparțin altor estetici.

Primul obiectiv al teatrului-jurnal este de a da teatrul poporului. Al doilea obiectiv este acela de a încerca să demistifice pretinsa obiectivitate a ziaristicii, demonstrînd că orice ziar publicat într-un ziar este operă de ficțiune în serviciul claselor dominante. Chiar o țiră corectă, nedemafată se transformă în ficțiune într-un ziar servind aceste interese.

Importanța unei știri și propriul său caracter depind de relația sa cu restul ziarului. Dacă principalul spațiu al ziarului este consacrat tineriei fete miraculoasă salvată după ce și-a dat foc din cauza nefericirii în dragoste, această tragedie de pagină întîi reduce la simple «fapte diverse» înfruntările sîngeroase dintre gurile-lerii palestinienilor și soldații regelui Hussein, sau masacrul de la Song My. Crimele imperialiste devin naturale într-un ziar care scoate în evidență că ceva neobișnuit și senzațional o sinucidere ratată. Ce e mai important: cîștigarea pentru a treia oară a titlului de campion mondial de către echipa braziliană de fotbal sau dezinteresul guvernului pentru soarta milionelor de țărani distruși de foamă și secetă în nord-estul Braziliei? Prima pagină vorbește de goliul cutărilor jucător, și nu de moralitatea infantilă care în Brazilia e una dintre cele mai ridicate în lume. Ceteanul Kane al lui Welles spunea de multe: «Nici o țiră nu e atât de importantă, încît să merite pagina întîi a unui ziar; publicați în prima pagină, cu litere groase, oricare știră nelăsmnată și astfel ea va deveni o țiră importantă». Astfel se manipulează opinia publică—procesul e simplu, fără greutăți. Prezența stiriilor «adevurate» pare să garanteze «imparțialitatea» informației. O sarcină importantă a teatrului-jurnal este aceea de a învăța să se citească corect.

Teatrul-jurnal prezintă știrea direct, fără condiționarea scrierii. Anumite tehnici ale sale, ca de exemplu «improvizarea», sunt însăși realitatea: aici nu e vorba de a reprezenta o scenă, ci de a o trăi de fiecare dată. Iar fiecare scenă este unică în ea însăși, la fel cum e fiecare fapt, fiecare emoție. Jurnalul relatează un fapt din perspectiva timpului și din aceea a poziției spectatorului; teatrul-jurnal prezintă spectatorului un fapt pe care acesta îl vedea din propria sa perspectivă și poziție, inclusiv și cea politică. Nu e nici o mediere deformatoare: în fața «cititorului» se prezintă realitatea. Totuși, în alte tehnici, teatrul-jurnal este de asemenea ficțiune ca de exemplu în cazul «lecturii-ritmate».

Al treilea obiectiv al teatrului-jurnal constă în a demonstra că teatrul poate fi practicat de oricine oriunde, chiar și de acela care nu e artist și într-un local care nu e teatru tot așa cum fotbalul-ul poate fi practicat de persoane care nu sunt sportivi în locuri care nu sunt amenajate în acest scop. Ca să joci într-o echipă, fără îndoială, trebuie să fii sportiv, dar se poate juca și pe un teren gol sau la colțul străzii. Păcerea unui bun shoot nu depinde de execuția rafinată a jocului. Păcerea de a face teatru într-o sală, în restaurantul unui sindicat sau în casa unui muncitor nu preinde perfecția artizanală a Berliner Ensemble-ului. Toată lumea poate să facă teatru și să-și apere astfel ideile, la fel cum poate vorbi încr-o adunare pentru a-și apăra părerea fără ca să aibă nevoie să urmeze cursuri de oratorie. Și la fel cum fiecare este potențial «artist de teatru», toate locurile sunt potențial «spații teatrale» iar toate temele sunt potențial teatralizabile: știri din jurnale, discursuri politice, cărți didactice, Biblia, filme documentare, statistici etc.

Primele nouă tehnici ale Teatrului-jurnal

1. **LECTURA SIMPLĂ.** De fapt, ea nu poate fi de loc apreciată ca o «tehnică» propriu-zisă. Actorii citesc simplu știrile alese în corpul jurnalului. Scoasă din contextul său jurnalistic, știrea capătă o altă valoare, căci se bazează pe relația directă actor-spectator în cadrul fiecărui spectacol determinat.

2. **IMPROVIZAȚIA.** Actorii aflu știrea și improvizează o scenă ca pe un exercițiu de laborator. Știrea servește doar ca suport, exact ca intrigă «comediilor dell'arte» italiene. De asemenea, se poate improviza ceea ce s-ar fi putut întâmpla după citirea știrii. Sau, mai mult, se pot improviza motivele și scenele care ar fi putut fi sugerate de faptele relatate de știre. În «Prima Ediție» (a Teatrului-jurnal) o tînără făcuse o pereche. De ce? Vroia să fie mai frumoasă ca să-și găsească o slujbă mai bună? Li s-a temut să-și piardă totuși și prin urmare «o situație socială», «o slujbă»? O altă improvizație arăta un interogatoriu tipic într-un post oarecare de poliție, corțurile. În cursul improvizației apăreau caractererele tipice călăului «din obșnuință», care își continuă meseria chiar și după ce interogatoriul s-a terminat.

3. **LECTURA RITMATĂ.** Orice ritm posedă prin el însuși un conținut, el trezește anumite emoții, anumite imagini, anumite idei. Orice muzică își poate schimba sensul în funcție de ritmul în care e interpretată. Un text care vorbește de singurătate, de abandon, de tristețe este nostalgic în bossa-nova, și devine lamentație de înecornac în tango. Aceasta înseamnă că textul este «filtrat» prin ritm... A citi ritmic înseamnă a interpreta, imprumutând știrii conținutul ritmului ales. Acesta înseamnă să vezi faptele în perspectiva ritmului. Pentru «Prima Ediție» s-a ales discursul unuia dintre cei mai reacționari senatori ce pleda pentru cenzura preliminară a cărților, a revistelor, a ziarelor. Discursul este destul de medieval prin conținutul său obscurantist. Nu puteam găsi nimic mai bun decât cîntecul gregorian pentru a-i revela conținutul ascuns.

4. **ACTIUNEA PARALELĂ.** Știrea e citită de un actor sau se aude la magnetofon, în timp ce pe scenă se desfășoară acțiuni care o explică, o critică sau o revitalizează. Pentru «Prima Ediție», știrile citite la magnetofon vorbeau despre utilizarea animalelor de către Statele Unite în războiul din Vietnam; noutăți despre Hermann Kahn, futurologul care fusese incapabil să prevadă ceea ce se va întâmpla în Brazilia în ultimii trei ani în timp ce el se crede destul de perspicace ca să prevadă ceea ce se va întâmpla în următorii 30; asasinatul de negri și de studenți; cutremurele din Peru; golurile lui Pele etc. Pe scenă, actorii făceau acțiuni cotidiane, care demonstau cel mai bine alienarea totală a majorității tăcută în fața celor mai descurajante fapte: rînduri de oameni în căutarea unei soluții magice, (loterie sportivă), o repetiție la o școală de samba, zîus unul cetățean «normal» cumpărarea ultimului model de mașină, jocul acțiunilor la bursă etc.

5. **CONSOLIDAREA.** Pentru această tehnică, știrea servește ca suport, ilustrat sau subliniat prin orice fel de material deja cunoscut de spectator: dispozitive, reclame comerciale, fraze de slogan cunoscute, filme documentare. Toată povestea poate fi montată pe această bază.

6. **LECTURA ÎNCRUCIȘATĂ.** Două sau mai multe știri sunt citite simultan în formă încrucișată—adică alernind textul uneia cu acela al alteia. La ultima ediție a Campionatului Mondial selecționata braziliană de fotbal a fost considerată ca echipa cu cea mai bună pregătire fizică și cea mai sănătoasă. În Piaul, unul din cele mai sărace state braziliene, după știrile publicate în ziare, întreaga echipă Fluminense, campioana locală, suferă de viermi intestinali. Încrucișind știrea consacrată selecționetei naționale, minunățiilor sale, salariilor astronomice ale jucătorilor, primelor de victorie cu aceea a echipei Fluminense din Piaul (în caz de victorie fiecare jucător avea dreptul la un suc și la niște firimituri) se obține un tablou mai clar al înegalităților fantastice care domină societatea braziliană și a neîndurătoarelor lupte de clasă care se desfășoară aici.

7. **ISTORICUL.** O știre e întotdeauna mai bine înțeleasă dacă spectatorul dispune de informații istorice complementare care îl ajută să situeze știrea în contextul său istoric mai vast. «Prima Ediție» povestea uciderea de către un proprietar a unui țărăn care pretindea să i se plătească din urmă tot ceea ce i se cuvenea. El a fost legat de un arbore și bătut pînă cînd a murit, în timp ce proprietarul rezolva cuvînte încrucișate. Din împlărire, un fotograf amator a fotografiat crima și astfel autoritățile competente au descoperit afacerea, cu toate că soția victimei o denunțase încă dinainte. Fîcînd apel la istorie, Teatrul-jurnal prezintă faze anterioare, demonstrînd că situația țărănilor brazilian nu s-a schimbat mult sub dominațiile portugheză sau olandeză, în timpul sclaviei sau după Republică, înainte sau după actuala dictatură.

8. **TEXT ÎN AFARA CONTEXTULUI.** De fiecare dată cînd se scoate un text din contextul său natural, se creează un filtru prin care însuși textul e înțeles. Un simplu exemplu: discursurile unui ministru de finanțe, chiar dacă el este gras și probabil mincinos, sunt roșite în ambianțe austere în fața unor statistici demonstrînd cum a fost astfel posibil să se stăvilească inflația prin stabilizarea salariilor. Dar dacă același text e citit de un actor destul de gras în timp ce ia un prînz bun și bea vinuri fine, semnificația sa e total diferită. Noul context — masa plină — filtrează semnificațiile veritabile ale blocajului de salarii, revelînd astfel adevărul.

9. **CONCRETIZAREA ABSTRACTIEI.** Ea constă doar în a face concret o știre. Televiziunea ne-a obișnuit deja să vedem coexistind unul lîngă altul ceea ce e și mai teribil în lume: războaie, morți violente, masacre, cutremure, destrăbălări și tot soiul de crime. Practic, știrile sunt încotdeauna difuzate la ora prînzului sau a cinei. Să vezi sînge cînd mirînci este aproape la fel de important ca srea în

bucate. Miercuri, în același timp cu « fejoada carioa », oamenii trebuie să aibă un frumos bombardament în Indochina, iar zosul bolognez de joi este singele unui student împușcat în SUA. Și mîncatul continuă liniștit. Informația nu mai informează. Se aude știrea, se înregistrează, dar ascultatul rămîne la fel de intensibil ca un ordinator electric. Moartea este abstractă. De aceea e necesar să redăm caracterul concret unor cuvinte. Se poate auzi, de exemplu, în « Prima Ediție », știrea morții unui muncitor care, obligat să intre într-un uriaș furnal fără să fi avut timpul necesar de a-l fi lăsat să se răcească, a fost literalmente fiert în propriul său singe. Și asemenea știre poate să ne lase absolut indiferenți, incapabili să percepem monstruozitatea acestui fapt. În acest caz particular, după scenele de « improvizare », de « istorizare » și alte tehnici, scena concretiza moartea unui țaran prin moartea unor mici animale arse pe scenă sau a unor păpuși al căror miros arzînd îl reproducea pe acela al cuptorului amestecat cu acela al cărnil umane. Chiar și fumul îl ajuta pe spectator să se trezească, făcîndu-l să-și dea seama de felul neobișnuit al acestor morți: graficele (« Consolidarea ») îi permiteau să-și înțeleagă și cauzele.

Acestea sunt primele două tehnici care au fost alese și aprofundate în cercetările grupului Teatrul-jurnal al Teatrului Arena. Altele sînt în curs de studiu de către nenumăratele grupuri de teatru-jurnal deja formate sau pe cale să se formeze. Importanța nu sînt tehnicile în ele însele, ci intenția de a da tuturor posibilitatea să dispună de teatru ca de un mijloc valabil și eficient de comunicare socială. Pentru prima oară, Teatrul Arena nu tînde să popularizeze un produs finit, ci să ofere tuturor mijloacele de a face teatru: iar teatrul făcut de popor, independent de calitățile sale « artistice » va fi — mai e nevoie să o spunem — « popular ».

Selecția și traducerea de GEORGE BANU



DAN HĂULICĂ

REVELAȚIILE ARHEOLOGIEI



3

Asia e pământul spețelor gigante, și nicăieri epopeea n-a proliferat cu o mai tenace luxurianță, asemenea vegetațiilor uriașe invadatoare. Acest elan de juvenilitate, ultimă și prelungă slăvă, din care naște supragenescul epopeii, nu trece, însă, frontariile Chinei. Căci, spre deosebire de vechea Mesopotamie, care-l dăduse pe Ghilgames, spre deosebire de Iran și mai ales de India, unde epica eroică se învalburează în revărsări oceanice — peste 200000 de versuri, numai pentru Mahabharata —, China își traduce altfel apeliul de grandios și nemurire. Epopeea propriu-zisă nu există, înfruntarea morții are loc mai degrabă prin sapiențial decât prin eroic. Inseparabilă de înțelepciune, bravura instituia aici, la fiecare pas, civilizație. În China, ca eroii al epopeii, Achile ar trebui să fie totodată Nestor.

Pentru că adevăratul erau al acestei lumi e o ființă imens colectivă, e însăși civilizația chineză: sau, mai exact, continuitatea ei milenară, care-i mai mult decât o abstracție, — cu șirul ei nesfârșit de fondatori și strămoși, cu prodigioasa ei conștiință de sine, implacabilă precum mersul aștrilor. « Mai mult decât istoria unui Stat sau chiar o unui popor, scria Marcel Granet, istoria Chinei este aceea a unei civilizații ». « Cea mai durabilă și masivă dintre civilizațiile cunoscute » — cum o numea același celebru sinolog.

Nici o surpriză, dacă, într-o altă de lungă istorie, cu scrupulul lor muzabil, cu magistrită lor aplicată, chinezii și-au întors odesea privirile îndărăt, către vechime, în gesturi de explicită recurență. Mai sincer, în orice caz, decât Roma lui Augustus, care se iluzionă crezând că restaurează autentici valori demult revolute, mai spontan și organic decât curtea lui Hadrianus, în veleitățile ei de gust neo-atic. Viața aulică a Imperiului de Mijloc instalase dealtminteri istoria în miezul însuși al Etichetelor, — și Eticheta insera acolo totalitatea atitudinilor menite să regleze nu numai înțelegerea între oameni, dar și acordul lor cu aștrile, cu anotimpurile și cu întreg universul. Gesturile împăratului stăteau sub amenințarea istoriei, analistul — una din funcțiile cele mai importante ale Curții — veghea mereu, ca să se împlinească, în orice acțiune, o conformitate a prezentului cu exemplele clasice din trecut. Intrăcarea cu arcul, bunăoară, devenită o quintesență a vieții curtenesci, o ceremonie muzicală cu mișcări în cadență, sublimă, în eleganțe de balot, fondul de asprime turbulente ce exista în oameni. Ca într-o nălucaire de Wilhelm Tell, îndărătul fiecărei ținte era postat un om, — dar nu pentru a primi lovitură, ci pentru a lansa un « Aici ! » armonios și just, pe nota dată de muzician, pe care sâgetea trebuia să pornească. Și nu lipsea un analist, care marca, ei, punctele ! Prea lesnicios adusă spre prezent, istoria putea să se lase amenajată cu o factice complexență, în spiritul moralizator al unei gerontocrații retrograde. Imprumutate, cele mai multe, antichității — o antichitate destul de dezvoltat remaniată —, în veacul I circulau culegeri de istorioare care nu se dădeau înapoi de la astfel de exemple enorme: un fiu de 70 de ani se poartă statornic în vestimente pestrice, ca de copilăș, jucându-se cu minicile, prefăcându-se că se clatină pe picioare, și scindând precum pruncii: ca să le dăruie părinților săi, matutalemici, amăgirea consolatoare o tineretii — iar nouă o pilă fără seamăn de pietate filială.

Se înțelege, redusă la obediență tradiționalistă, « guvernarea prin istorie » poate deveni o îmbătănire prin istorie. Încă înainte ca literatură să se fi constituit ca un corp de cenzori al prezentului, în numele trecutului, spirite critice precum Sim-tseu, contemporan cu Platon, și-au rostit neîncrederea față de gusturile arhaizante și chiar față de istorie, ca panaceu comod. Iar fondatorul însuși al Imperiului chinez, cel care l-a imprimat o grandioasă mișcare unificatoare, abătînd fluvii, croind o vastă rețea de drumuri, trăsînd Marele Zid, ca un sistem neîntrerupt de veghe înspre Nord, Tsin Che Hoang-ti, printre lucrări de o obstinată avergură politică și socială — în favoarea părinimii —, a avut curajul să dea foc la anole ! Străinind pentru milenii — asta se întâmpla în anul 217 a.e. — ura istoricilor oficiali, minia lor pomfistă.

Erau curios în posteritate, un text al lui Jorge Luis Borges, plin de o melancolică fascinație, se pierde în conjecturi, ca într-un tunel fără fund, pornind de la opoziția dintre aceste două gesturi exorbitante: « a construi și a distruge, în giganțică scală », — pe de o parte 600 de leghe de piatră, zidul nesfârșit aruncat pe spinarea munților, pe de altă, încercarea de a aboli întreaga memorie a trecutului. « Poate zidul a fost o metaforă, poate Shi Hoang-ti — așa îl transcrie numele Borges — i-a condamnat pe cei care adărua trecutul la a operă la fel de vastă ca trecutul, la fel de stupidă și de vană. Poate zidul a fost o sfidare iar Shi Hoang-ti s-a gândit: „Oamenii iubesc trecutul, și împotriva acestei iubiri eu nu pot nimic, și nu pot nimic nici călăbi, dar va veni un om care va simți ca mine și acela-mi va distruge zidul așa cum eu am distrus cărțile, și acela-mi va șterge memoria și va fi umbra mea și oglinda mea, și n-o să știe!” ». A face dintr-un geniu ca Tsin Che Hoang-ti, obsedat de eficacitate — militară și politică, pragmatică și magică — un poet al indubiților deliriescente, e relevant doar pentru plăcerea estetică și a manipula simetric abstracției. Lyrice care inventase bani grei de aramă, pătrunși, cu gând în mișcare, oprobriu neîmpărtășit, pentru a combate speculații și instabilitatea comercială, suveranul chinez transmițea greu cu această ficțiune de relativism fumegos. Arzind anele, literatura de orgoliu și înmărmurită poeziei, împărțat se îngrijise să păstreze, în schimb, câștiguri privitoare la medicină, farmacie, agricultură, arboricultură, tot ce era operă a specialității, știință utilă; în timp ce cărțile pe care le prigonera erau, în ochii săi, o frână în calea mișcării istorice. Pe scurt, decizi să promoveze o civilizație deja veche, complexă, Tsin Che Hoang-ti încerca, brutal, s-o opere de pericol unei înlocuiri narcisiste asupra ei însăși.

În acest sens, din când în când China a simțit nevoia unor rupturi care să-i elibereze drumul, — în urgiile ei constituite și cu o afiat loc, cele mai diverse atitudini față de trecut. Pentru toaștii, știința istoriei nici nu e posibilă, pentru că amprentele zint lucruri morți și nu poate avea valoare decât reflexul fugur, clipa, prin care accedem la totalitate. Aici, ca și la alți gânditori, problematica trecutului comportă subiectul a polemică între civilizație și natură. Dacă totuși constituie un « rouseau » — ism avant la lettre, o pledoarie pentru spontaneitate — spontaneitatea indeterminată, care este tao —, farmulări filozofice de semn opus se așază pară în simetrică opoziție cu Rouseau — în secolul IV a.e. ! Siun-tseu, bunăoară, despre care pomeneam mai sus, afirmă că răul e natura și binele este istoria, — corectivul pe care civilizația, pe care experiența socială îl aduc dozelor primare ale naturii. Neapăsătoare echivalențe — la mi de kilometri depărtare, în Grecia, cu câteva decenii mai înainte, sofștii, mai ales Protagoras, combăteau și ei mitul Virstei de Aur, în numele unei scheme ascendente a evoluției; iniția umanitate a fost o virstă bestială, istoria înseamnă nu îndepărtare regresivă de la o ipotetică perfecțiune originară, ci înseamnă tocmai — prin arte, prin invenții tehnice — un adăos eliberator, acumularea unui nivel de civilizație și de conștiință.

Fără identificări facile, al desori tentația să gândești China într-un raport imediat cu experiența noastră europeană. Nu în sensul reductiv în care Herodot, de pildă, se simțea obligat la tot pasul să găsească, drept rădăcină a oricărei venerabile instituții din țara sa, o sursă în Egiptul antic; de unde bănuia — fiind cea mai veche civilizație — că au trebuit să pornească toate cuceririle prielnice speței noastre. Nu în sensul unei unificări abuzive, dar în sensul unei descoperiri de analogii, care să poată lumina mai strins, mai viu, tocmai originalitatea relativă a fiecăreia dintre civilizații. Când diacritici, cinstii chinezi, așa numiți dispuțatori din secolul al IV-lea, introduc o serie de paradoxuri care, față de posibilitățile limbii chineze — lipsită de arsenalul analitic al elinei —, sînt uimitoare, când ne pun în fața unui paradox al săgeții, a cărui temă este tocmai tema indivizibilității îndefinite o timpului și a spațiului, ne gândim, fără să vrem, la aporiile lui Zenon. Iar pentru Wang Tsh'ang, unul din spiritele caustice ireverențioase ale secolului I a.e., care tratează fără menajamente cărțile respectabile ale vechimii,

denușind legende tructe și falsificările, s-a avansat o apropiere cu Lucian din Samosata.

Și iată întîlniri încă mai neapăsate, nu în texturile ideilor, ci în însăși materia obiectivă a istoriei: în vremea dinastiei Han, domnia împăratului Wou, contemporan cu Gracchi și cu Marius, promovează sistematic, cu duritate, elementul plebeu împotriva vechii aristocrației; ba chiar, autoritar și metodic, cu o anvergură precoce pe cit de radicală, scandalizează tradiționalii printre-a politică de « naționalizări » a forțelor și sotelilor; prin organizarea unor întreprinderi publice de transporturi, racordate la o oficiu regulat al mărfurilor, care să împiedice salturile de prețuri; printr-un control fiscal ducind la confiscări de pămînturi, prin monopoluri de stat !

Să se noteze, nu! un episod periferic, lungă domnie a lui Wou, de 56 de ani, reprezentînd zentul dinastiei Han și un moment privilegiat în expansiunea civilizației chineze. Astfel trebuie citită dezvoltarea Chinei, la lumina unor evenimente turnante; la lumina unor semnificative rupturi, care ne scot din falsa idee a unei Chine imuabile, din reprezentarea falaciosă a unei continuități inerte. Articulat la început din admirație, în secolul al XVII-lea, trecind din relatările misionarilor, la fiziocrați, la Quesnay, la ecologicpediști ca și la Voltaire, în Essai sur les mœurs (« Dacă a fost vreodată un Imperiu în care viața, onoarea și bunurile oamenilor au fost protejate prin lei, acesta e Imperiul Chinei »), imaginea europeană despre realitățile sinice a făcut loc prea ușor clișeului unei Chine armonios intangibile, încremenită în configurația pe care i-a alcătuit un trecut milenar, refuzînd revoluția ca pe un accident neasimilabil, cum, în Jurnalul unui filozof, a prezenta cantele de Keyserling (anul vizitei sale era chiar 1911 !). Iar ceva mai târziu, în Jesting Pilate, Aldous Huxley, care notează « senzația de viață concentrată, viguroasă », pe care i-o produce Șanhaiul, nu se obține, nici el, de la variațiuni în cheie imobilă: peste o mie sau peste cinci mi de ani, își imaginează senin scriitorul, tot vor fi la fel, perpetuându-se indolent, fără surprize: « farmaciile — de pildă — cu borcane pline cu șopîrle uscate, cu mustăți de tigri, cu coarne de rinocer și cu salamandre murate ».

La cîteva decenii de la căldura eseistului, China a dovedit că se poate schimba profund, în instituțiile ei esențiale, revoluția socialistă a reîntinerii continenților chinizi, a deschis izvoare de vitalitate și de energie care zdăreau putare; revoluția a dat Chinei o conștiință de sine în finis mai lucidă, mai pozitivă, decât putuse avea în vechile rînduiri. Dar noautea revoluționară falsează într-un spirit dialectic premisele tradiției. În această întinerire, în această vitală întinerire a unei mari civilizații, se poate recunoaște, nu o dată, energia capabilă nu numai să scuture himerele lîvrești, dar și să încorporeze velenje creatoare dintr-un patrimoniu neistovit, imprevizibil în urșenia lui.

Unde, în altă geografie, un împărat celebru, ca Wen din dinastia Han — și jden înseamnă în chinezeste și cult, are sensul lui honnête homme —, s-ar fi gândit să ordoneze tuturor supușilor « să reflecte la greșelile pe care el le-a putut comite, la imperfecțiunile cunoașterii sale »; « să i le declare net », lui care-i confesă fără orgoliu insuficiențele ? Era cam pe vremea lui Hannibal, în 178 a.e. « Veni proclama valoarea dreptului la critică, abrogînd o lege mai veche, care pedepsea « cuvintele nesocotite »; dreptul la critică, bizuit pe niște originale cutume — un drept la dojană al vasalului față de senor, înțeles însă cu gravitate, comportînd o amenințare de sinucidere din partea vasalului și funcționînd într-un fel umitor, cum arată pregnant analiza lui Granel.

Citită astfel, cu acuitate sociologică, înțelepciunea chineză se vedește mare, din cele mai obscure timpuri, dominată de înțeleșuri care aparțin ireductibil pragmatismului social; reflecție tînd să se configureze negreșit ca atitudine față de civilizație, ca rețetă de acțiune civilizatoare. În acest sens, înșesi instrumentele cele mai generale ale gândirii nu sînt imune de aderențe concrete, ontologia fiind aici, inevitabil, și o politică. Timpul

și spațiu, bunăoară, nu sînt, pentru chinezi, niște categorii abstracte, nu pot fi gîndite ca niște cadre vide, precum în reprezentările europene; ele sînt dense de experiență pe care o conțin, de erele pe care le adună — cînd e vorba de timp —, de orienturile pe care le structurează — cînd e vorba de spațiu. Și timpul, dar și spațiu, își ating adevărată densitate, atunci cînd sînt legate de experiența cea mai intens socializată. Timpul e cel mai viu, cel mai plin, și tocmai atunci e pur — puritatea nu înseamnă vid, ci plenitudine —, în momentul sărbătorilor de la solstițiul de iarnă; definite drept « cea mai lungă noapte a anului » — de unde urarea devenită curentă, oficializată apoi, « 10.000 de ani ! » —, ele marcau un versant forte al timpului, tocmai pentru că închideau o racordare a obștii, avînd sensul de a întări solidaritatea socială. Și dacă, în tradiția mitologică, timpul e rotund, pentru că ciclic, legat de revenirea acestor ocazii de comuniune care-l regenera, spațiu, în schimb, e pătrat, pentru că forma de ordonare a adunărilor, în China arhaică, era aceea în pătrat.

Această plenitudine de substanță socială, de trăire concretă, în cuprinsul secretității, explică dialectica paradoxală a raporturilor dintre cantitativ și calitativ, în cultura chineză. E țara cantității, izvorînd porcă fără limită, cifrele o arată mereu, cu prisosință: în cutare raid de cavalerie împotriva hunilor, în timpul Împăratului Wou, se pierd, de pildă, o sută de mii de cai; mii de kilometri sînt mărime curentă, cele peste 3000 ale Marelui Zid, cei o mie cinci sute de kilometri ai canalului care sudează China de nord și China de sud, în vremea dinastiei Souei. Și totuși aceste distanțe, acest triumf al cantității, această profuzie spre innumerabil — 50.000 de versuri, numărăm, pentru perioada T'ang —, lasă posibilă, compensator, reducția la minuscul. E în cugetul, în geografia spirituală a Chinei, o trinită alternativă între fluxul și lapidar, între iterativ și eliptic, între întinderea etală, de ope fără sfîrșit, și scurgerea zgîrcită, de clepsidră, a silabelor, a distihurilor, sapiențial rezumative, a versurilor care cad în picături finite și precise. Tchouang-tseu spune chiar că « minusculul și majusculul se confundă, căci sînt deopotrivă imense »; adică incomensurabile, adică indivizibile prin calcul. Asta explică, deasemeni, alăturarea cantității fără limită și a vacuității, care-i de fapt mediu necesar pentru a pune în valoare cantitatea. Vidul sonor, tăcerea, dă vastitate auditivă, așa cum rarefierea din pictura Song dilată la infinit spațiul vizualității. Dacă există, cum spunea Raymond Schwab, « un fel asiatic de a face să respire bine universul, în poeme și tratate », — unde îl găsim mai fascinant enunțat, decît în apologia laotziană a vacuității ? Nicăieri, ca în arta chineză, nu s-a făcut apologia vidului, — un vid care nu este cu totul inanimat, pentru că se echilibrează așa de strîns cu plinătatea lumii, încît încheagă un univers unde omul nu rămîne niciodată orfan.

Enormă cantitate umilește uneori imaginația, în China s-a găsit hominidanul cel mai vechi, la sud de Pekin, în 1923, *Sinanthropus pekinensis*. Acum, în anii noștri, cercetările au descoperit străbun și mai îndepărtat, — un *Sinanthropus Lantianensis* — care împinge spre 600.000 de ani vechimea speiei pe tărmurile Chinei. E firesc ca la această umanitate, netemeitoare de timp, obișnuită să vieze în împrejurări oricît de potrivnice, explorarea timpilor apuși să ne ofere revelații ineepuizabile. Într-un sens larg, arheologia chineză e veche, e cea mai veche din lume. La începutul secolului al XII-lea, în perioada Song, împăratul Houei-tsong, care e și pictor — pictor de păsări și de flori, delicat și precis —, ordonează o acțiune care descoperă vestigii ale intuii capitale chineze, Ngan-yang, din veacul XIV a.e., din vremea dinastiei Chang. Se elaborează cataloage care descriu și identifică piesele, care studiază întrebuințarea obiectelor. Transpuse lucrurile în dimensiunea noastră, ar fi ca și cum oamenii din vremea Cruciadei I-a ar fi pornit să caute urmele de la Argos și Mycenae, — cetățile lui Agamemnon, contemporane cu Ngan-yang ! Arhaismele care se recunosc uneori în arta chineză — în perioada Yuan, de pildă, vase de porțelan, albstru pe alb, reia, curios, la peste două mii de ani distanță, forme de bronzuri solemne robuste din



această aspră perioadă Tchang —, arhaismele se pot grefa deci pe un soi de breacă cantităţii arheologice. Şi era, în însăşi istoria chineză, uneri, o reconstituire documentară — arheologică — a trecutului: Tsin Che Hoang-ti dispuse ca orice seniorie distrusă să fie reconstituită, după planurile ei, în capitală, pentru a adăposti familia şi bijuteriile învinşului. N-a fost încă săpat mormintul acestui mare fondator, tumulul imens în care stătea scufundat un adevărat oraş, cu şanturi prin care mercurul făcea riuri fără de moarte, strălucitoare în noapte; fusese — spun istoricii — prădat încă în antichitate, deşi chiar în acele îndepărtate perioade, China ştiusese să imagineze morminte false, care să inducă în eroare prefanatorii.

Explorarea unui asemenea fabulos patrimoniu, extins pe o arie nemăsurată, cunoaşte, în epoca noastră, o amploare aş de eficace, un ritm aş de viu, încât savanţii străini măturăresc că urmăresc cu greu spurs neaşteptat de date pe care îl furnizează arheologia chineză. Cite treizeci de situri explorate la fiecare cinci ani, asta este codexul revelaţiilor arheologice pe care ni le hărăzesc fără întrerupere savanţii Chinei Populare, — semnalul elocvent Vladimir Elissevitch, directorul Muzeului Cernuşchi şi comisarul general al magnificei expoziţii de artă chineză de la Paris, din 1973: pereche, în mai amplu, a expoziţiei care s-a deschis şi în capitala noastră.

Şi când spunem noi situri arheologice, trebuie să ne gândim la ansambluri foarte importante, uneori totalizând mari suprafeţe, — de-a lungul zidurilor Pekinului, bunăoară, arhitecturile de epocă Yuan, la Poarta Armoniei şi a Rectitudinii, pe locul riurilor şi la locurile care se compuneau cu strălucite echidistanţe în planul, admirat de Marco Polo, al Marei Metropole, Ta-tou; — nu le reprezentăm succesiuni de săli subterane, acumulări glorioase, cum e tezaurul de aur al dinastiei T'ang, descoperit în 1970, sau, mai vechi cu 6 veacuri, în bronz, relicve minunate vivace, de felul calului zburlor, exhumat la Wou wei în 1969: un galop aerian care se rezează într-un singur punct, nădărdnând şi totuşi fresc, pe un zbor de rînduina! În fine, dintre aceste săpături, unele s-au soldat cu operaţiuni de un înedit care sfidează toate aşteptările: morţii prinşi într-o teacă de jad — peste 2000 de plăci la fiecare din aceste vestimente, un giulgiu care ar putea servi pentru o arlechinadă sublimă sau pentru un rendez-vous de marşieni, printre astre. Alcătuiesc un dublu geometric, rigidizat, al corpului, te gîndeşti la oamenii-automate desenaţi de Bracelli, în veacul al XVI-lea; nemilos etanşe şi totuşi exact articulate, urmînd fidel detaliul trupului, ca pentru a permite mişcări, într-un spaţiu fără nime, acestor cosmonauţi în posteraţie, prinşi Liu-cheng şi prinseasa Teou-Wan. Straniul arheologii poate fi mai obsedat decît acela al inventiilor de science-fiction, el poate satisface mai adînc setea de fantastic a sufletului contemporan.

Fascinantă pe cît de instructivă, descoperirea acestor morminte de la Mon-T'ch'eng, din veacul II a.e., vine să confirme irecuzabil menţiunea textelor antice, care vorbeau despre oarevela funerară de jad, asemenea unei armuri, ca despre un privilegiu al familiei imperiale. Reputaţia jadului era de mult stabilită, se folosea astupînd ochii, urechile şi gura defuncţilor, pentru a nu putea intra spiritele să-i prefacă în vampiri; jad în formă de peşte, pe ochi, iar pe gură în formă de cişcă, care era un simbol de nemurire. Înainte de asta, se luau toate măsurile pentru ostroarea sufletului, — şi în expoziţia de la Paris se vedeau, de pildă, modele de ceramică ale unor construcţii, foarte înalte, în care se fluturau hainele mortului şi i se striga numele, pentru ca sufletul să se întoarcă, dacă mai era cu putinţă, pînă să se săvîrşesc ceremoniul funerar. Lîngă această cristalizare de rituri şi complicate prescripţii, un protocol care, imperturbabil şi savant, onexează vieţii neant, nu par inoportune nici măturile despre benigne, inocente detalii cotidiane. Astfel, calţuşi şi călătele pietrificate, găsite în mormintele T'ang, nu ofensează gravitatea morţii; după cum lungile serii de căldări care-i însoţeau, în aceeaşi epocă, pe seniori în morminte, figură în ceramică, mai ales cunoscuta ceramică „a Trei culori”, — efigii menite a înlocui sacrificii însuşi al

suitei —, ne dau o impresie familiară şi totodată nu lipsită de gravitate: pe caii lor simpatice, umflor cu bononie, acoperţi de valtrapuri rigide, ca nişte pale, îngrămădindu-se fără sfîrşit în vitrinele marilor muzee, acele din Toronto bunăoară, creşebiu prin colecţiile lui asiatic; unde o cîntăreaţă T'ang, îmi amintesc, cu capul prins în vâluri, cu hainele alunecînd svelte pe corp, avea un aer de eleganţă trubaduresc medieval. Impresia generală e de concreteţe istorică, chipuri multiple diferenţiate, războinici, slujitori, conducători de cămile, tipuri exotice, arabi, persani, sogdieni, tatarheni, uighuri, indieni, turci, malayezii, sau chiar est-africani: un fel şi de a exorciza pericolul invaziilor, prin aceste figuri, şi de a experimenta pitoresc varietatea faşurilor, marilor, marilor lumii. Epoca T'ang este aceea în care China, stăpînind marile drumuri ale mătăsii, întregise schimburii fecunde, pe o arie imensă, într-un circuit care ongează Persia Sassanidă, India şi răspunde, mai departe, spre lumea arabă, Bizanţ şi Europa. În capitala lor numită „a Lungă pace”, cîntărea arheologii chinezi şi cercetează acum vestigiile, la curtea fastuoasă a dinastiilor T'ang, sau refugiu al ultimului Sassanid, aici se înfăşurau, într-o atmosferă de toleranţă sincretică, cele mai variate credinţe, de la mazelism, zoroastrianism şi manieism, pînă la budism şi creştinism nestorian. Unul din împăraşii T'ang fundează în 714 o dinastie de muzică străină, în care lucrează mai multe de trei sute de artişti; încă mai înainte, în perioada Souei, departamentul imperial al muzicii grupa zece orchestre cu repertoriu chinezesc şi nouă pentru muzică străină — indiană, coreeană, din Buchara, din Kashgar, Turfan, Samarcand. China reunea aceste aporuri exotice cu o senină disponibilitate, calom permeabilă la formele importate; coerenţa ei triumfă însă infailibil asupra disparităţii.

Fără orgoliu, cu un fel de curialitate profundă, fără hipertrofia originalităţii, însă ireducibilă definită, se înfăşeează, în ansamblul ei, şi arta chineză. Natura şi umanitatea alcătuiesc aici o singură societate, — în acest sens nu e loc pentru sădăbăţile genului pe coordonatele chineze. Precum fluvii chineze cîrg solemne, scria G.Călinescu, a avînd chiar şi la cataracte desfăşurarea studiilor, şi precum stîncile şi cavernele lor, calose capătă de la natură contururi de stînci înalte sau mină, porturi chinale, deşi spontane, şi şlefuite şi discretă —. De aceea Eticheta îşi poate anexa universul, — fiindcă totul a devenit semn de civilizaţie, şi ceea ce ar părea cloac petulant al naturii. De aceea artistul chinez al grădiniilor realizează un dialog fantasmagoric şi gingaş, în care cerul e citat ca un confrate; şi anotimpul — pentru că scenele gîndite pentru grădina variază de la un anotimp la altul —, anotimpul îşi joacă rolul său de clasic, în antologia de emoţii pe care o menajează compoziţia spaţială. Asta a fascinat secolul al XVIII-lea european, această confuzie suverană între livresc şi ingenuu, între via, imaginar şi imposibil: ilustrată de cele patru sute de construcţii capricioase diverse care împodobeau Grădina grădiniilor de la Pekin, — relată în teoriile lui Chambers şi în realizările europene, Monceau, aşa numitul „desert” de la Retz sau parcul de la Ermenonville, avînd şi el un Pavillon al Intelpectului chinez. Invers, în grădina împărătesei Chinei — relatău călătorii — erau prezente, efectiv sau în efigie, toate prodigiile, toate curiozităţile lumii; ba chiar, după contactul cu Europa, şi ştepe ale arhitecturii de pe continentul nostru. Un soi de întoarcere în ricochet a exotismului, — s-ar spune, China practicănd, la rîndul ei, exotismul european, după ce Europa practicase, cu sens eliberator, exotismul chinez.

Această indisolubilă legătură între artifice şi între spontaneitatea naturii se regăseşte în însăşi caracterale scrisului chinez. Cîneva vorbea despre cuvintele chinezeşti ca despre nişte mici tablouri eliptice, asemenea cu schemele unei coreografii a universului. Convenea, reducia abstractizantă a scrisului se însoţeşte totdeauna cu organicitatea ritmului şi putea aluziei concrete. Dintre scrisuri, una, de pildă, se cheamă a verşilor înălţate, alta o terburilor, de-a lungul căreia peneii nu se ridică de pe hîrtie, tînuind la o declarată curvisitate: tipuri de scrisură care se revendică de la o anume legătură cu natura, comandate de o anume pulsăşie vitală.



3

E acel raport cu natura prin care artistul. — pentru a-l cita pe Henri Michaux — « poate să facă gesturi cu adevărat ample, nu colorate doar de penibila exasperare umană »; prin care « poate trăi mai intens decât dacă ar trăi singur », — « la altă scară ». Natura care « nu detașază », natura « rămasă supă », Michaux o regăsea în alcătuirile celui mai ilustru dintre pictorii chinezi de circulație internațională, Zao Wou-ki, parit de la exemple marii tradiții Song; în casa familiei sale exista o pictură a faimosului Mi-Fei, din secolul al XI-lea, pictură « fără oase », cum se numea, după o tehnică miștoasă care consta în a pune culoarea sau tușul fără desen prealabil, fără contur care să o zăgăzuiește; cu o vastă, indicibilă libertate.

Un stil care cultivă amploarea în litată, astfel s-ar defini aspirația cea mai ambițioasă a artistului chinez. În acest sens, el nu-i nicidecât prizonier al egotismului, oricât ar iubi economia mijloacelor și sugestivitatea mai abruptă. În acest sens sînt semnificative observațiile lui Malraux de la separarea de l'Occident, în paginile cărui un tîndr chinez deploră, ca o zădărnice, căutarea individualității de către europeni. A Supremă frumusețe a unei civilizații împozite — spune el — e o atenție încultură a eului ». Chiar dacă sentimentul rafinat al timpului, la marii lirici ca Du-fu și Li Tai-po, pare să introducă o notă de individualism melancolic sau dezabusat, trăirea poetului, scutită de interpelări dramatice, are alt accent decît acela al capturii eului; în abandonarea artistului către lume, este o amploare dincolo de subiectivitate.

Această dimensiune cordial obiectivă, se reazămă interesant pe însăși concretețea inerentă a limbii. Chineză, limbă fără simțuri, paratactică cumulată, fără aparatul de discriminări propriu de pildă elinei, poate atinge maxima abstracție păstrînd o pondere de concret mai mare decît limbile noastre europene. Lao-tseu marchează prin albastru adînc depărtarea; pentru a spune « mai depărtat », el spune albastru și încă albastru.

Afi, de altminteri, stupefiat, că zbenuguielile cele mai rebel exatice ale toaismului, zăpăditul ca vrăbiile, legrănatul ca ursul, anunșînd, cu o mie cinci sute de ani înainte, candoarea franciscană, că exercițiile sale de asceză naturistă, încercînd să atingă inefabilul, se rostesc pe chinezește într-un stil proverbial. Paradox demn de meditat, în China — au observat comentarii — cu cît expresia e mai decis proverbială, cu atît are mai multă putere de a conșine ireductibilul individual. O anume impersonalitate nu se impune aici, ca semn al unui clasicism latent.

Intîlnire elocventă peste distanțe oricît de ameștoare, — cultura cea mai luminos severă, esența clasicismului european care e Cézanne, îi redescoperă unui tîndr artist chinez peisajul fără sale. O măturiseste Zao Wou-ki, în termeni probanți: « Picasso mă învâșose să desenez ca Picasso. Dar Cézanne m-a învățat să privesc natura chineză... Cézanne m-a ajutat să mă găsesc pe mine însumi, să mă regăsesc ca pictor chinez ». Clasicismul nostru revelînd latensiile profunde ale creației, în alt sistem de referință, spețiile inconfundibile logodindu-se fecund, — în această perspectivă, ce anacronică ne apare astăzi simpla constatare, cosantă, imperativă, o distanțe dintre civilizații —, — West is West, East is East, cum se rostea Kipling!

Această comuniune la nivelul permanențelor, pe care o presupune dialogul dintre clasicisme — de aceea am aruncat, de atîtea ori, punți de la China spre Helladă —, nu se poate actualiza fără un travaliu clarificator asupra propriei noastre realități artistice; fără sforțarea de a decanta identitatea noastră europeană, degajînd-o de prevenții meschinizante, — de prejudecățile care o reduceau, de pildă, epigonic, numai la trunchiul unei declarate succesiuni greco-latine. De aceea, pentru noi, lumea de formă a Chinei nu se mai confundă simplu, ca pentru oamenii secolului XVI—XVIII, cu un domeniu al prodigalităților decorative (după un nume Le Camus, pe la 1780, prin apianță chinezească) s-ar fi înțeles orice complicație imposibilă a ornamenticii). Și nu putem rămîne la ideea că arta chineză stă exclusiv sub semnul « frumuseții delicate », — cum părea să creadă chiar G. Călinescu. Azi, dimpotrivă, confruntările muzeului imaginat ne-au



pus în condiția de a considera China cu un ochi mai bărbătesc și mai cuprinzător, care a învățat să recunoască riguroasă propriile noastre arte dinaintea Renasterii, mai ales a stilului romanic, și să iubească în ce are ea mai tranșant, mai ireductibil. Sintem apoi astăzi să evaluăm arta chineză în primul rând pe dimensiunile vocației ei monumentale, nu a miniaturalului, să proclamăm grandioarea pe care a atinge în gratele de la Yun-kang și Long-men, din veacul V, inspirate de feroarea budistă, să ne pătrundem de urgia blind austeră a acelei statuarii, de expresia ei transcendentă și de stilul imperios, — care opatizează autoritar draperiile, în pluri de o mare acuitate ornamentală; sintem apoi de acest spor esențial al înțelegerii, tocmai pentru că am devenit sensibili, totodată, la însuși romanul european.

Și dacă sufletul contemporan e avid de asemenea valori, nu-i numai dintr-un « clasicism negativ », cum spunea Mallarmé în 1926, din nevoia unui clasicism care s-ar bizui doar pe « arora lucidă a seducției », ci este în loc, aici, o determinată generos constructivă și pozitivitatea însăși a francheții. Ne apropiem de China, cu secolele, cu mileniiile noastre de cultură europeană; și numai în felul acesta, cu o franchețe lucidă, avem șansa să ne definim față de ea și, în același timp, să o înțelegem, — fără iluzia vreunei identificări ușuratică. Sint remarcabile muzee de artă extrem-orientală, Colecția Bour de la Geneva, bunăoară, care practică sagace acest parti-pris metodic: în prezentarea rafinatissimă și totodată instructivă pe care o rezervă obiectelor, menajează, ca să vorbim în termeni brechtieni, o fertilă distanță: adică spațiu explicit al unei confruntări, între civilizațiile oferite privitorului, cu insolitul lor irepresibil, și între masa de noțiuni și de cultură cu care, fatal, vine acest privitor.

Și lăsând de o parte muzeele, ce lecție de franchețe robustă ne dau marii poeți, când se aruncă în cursul realităților chinezești, când descriu lui Segalen, bunăoară, apucă, uimic, vîltoarele fluviului Yang-tse, — ca o revelație în care izbucnește însăși imaginea grandioasă a Diversului ! « Tumulturi profunde, și calm uleios la suprafață », elanuri, ca o trambulină ascunsă în cursa albiilor, fața fluviului care-și mușcă buzele, care se ratungește neașteptat, sub o lentiță de aer —, acest animism sensual ne amintește că trebuie să abordăm China în dinamismul ei profund. « Arta, spunea un pictor din epoca T'ang, este viața spiritului prin ritmul lucrurilor ». Acest ritm al lucrurilor, și nu strictețea detaliilor, dă plinătate revelațiilor lui Claudel, el inspiră pagini ca aceea despre poemul acoperșurilor, turgide de elan vital, ele înseși — ca și metaforele poetului. Șum, de altfel, din texte vechi — mereu concrete, cu o promptitudine aproape răzătoare, în clasificări —, se cîdau pentru acoperșuri linii elegante « ca o pasăre cu pene noi », se curbau marginile ca « aripile fazanului în zbor », Segalen, la rîndul lui, deși apărînd mai hieratic, se îmbotă de aer, de provizoriul grandios al unei spațialități învaltoare, pe care o detectează în arhitectura Chinei. Acoperșul păstrează aici — crede poetul — memoria vie a cortului primordial, din care a derivat, în timpuri de demult: de aici, înălțarea exuberantă a acoperșurilor solzoase, susținute pe cîmpiri aeriene; de aici înfiorarea lor gracilă. Pentru Segalen, toate figurile și edificiile par să-l însoțească, în China, pe vizitator, în mersul lui, par să se deruleze după pași lui, într-un vast exod amical. Procesiune continuă a monumentelor, — la antipodul statice trufăse, de tipul templor faraonice —, Segalen forjează pentru ea un cuvînt, îl spune orchestica.

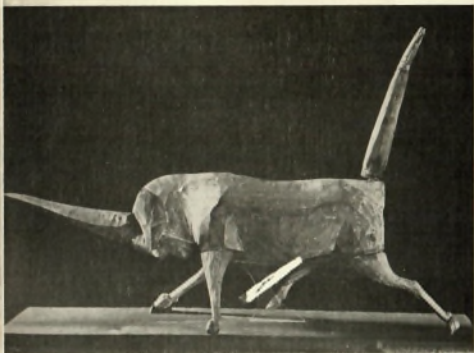
Marii poeți nu greșesc niciodată, în ceea ce părea compactă inerție a lumii chineze trebuie să știm o distinge, ca ei, aceste germinții heraclitene. Un oraș întrezărit în crepuscul, cînd coboară în juncă pe unul din fluvi, i se năzarește poetului ca o agilitate de lumină, teribilă prin densitatea ei, la ora cînd totul adoarme: « Effrayante d'irrégularité et de rêve réaliste ». Și adăugă, distind neprevăzută notă: « Ceci est la Chine », « Asta e China », și ce sint mileniiile ei, care se pierd într-o depărtare neguroasă, decît un incomparabil « arrière-monde », adus înspre noi ? Devenind « vis realizat », în acțiunea lucidă a oamenilor, în fapta prospectivă a unei societăți înnoitoare.



TEZAURE DE ARTĂ CHINEZĂ

Imagini din Expoziția descoperirilor arheologice ale R. P. Chineze. Paris, Petit Palais, 1973

1. Rață înconjurată de un șarpe; bronz aurit. Prima dinastie Han (206 a. c. — 8)
2. Femeie așezată pe călcîie; figură funerară din pămînt ars. Epoca dinastiei Ts'in (221 — 207 a. c.)
3. Vas tripod « Kouei », ceramică albă. Cultura neolitică Long-Chan.
4. Vas de vin « Youou », cu decor de păsări stilizate; bronz. Începutul dinastiei Tchou (sec. XI a. e.), rem înscențe din epoca Chang.



5. Vas de vin « Kouang » purtând o inscripție din 18 caractere: « Prețios vas ritual, dedicat lui Je Ki. Fie ca fiul lui și nepotii lui să-l dea, timp de zece mii de ani, o prețioasă și trairică întrebuințare », bronz. Epoca dinastiei Tcheou occidentali (sec. XI—VIII a. e.)

6. Vas pentru vin, cu masca monstrului mitic T'ao-t'ie; bronz. Epoca dinastiei Chang (sec. XVI—XI a.e.).

7. Placă ornamentală. Măstec în luptă cu doi tigri și un șarpe; temă a luptei dintre animale, frecventă în arta steperilor din primul mileniu înainte a erei noastre; bronz. Prima dinastie Han

8. Inorog, lemn sculptat. A doua dinastie Han (25—220)

ULRICH PLENZDORF

**NOILE
SUFERINȚE
ALE
ȚÎNĂRULUI W.**

De la WERTHER la WIBEAU

Pus în fața unei povestiri moderne care în titlul ei păstrează rezonanțe goetheene cititorul neavertizat s-ar putea întreba nedumerit și pe bună dreptate: ce ecouri ar mai putea trezi în sufletul unui tânăr de astăzi, drama eroului din faimosul roman epistolar « Suferințele tânărului Werther », scris exact cu două sute de ani în urmă? Ce similitudini pot fi descoperite între soarta lui Werther, eroul care trăiește numai pentru dragoste și moare pentru dragoste, și Edgar Wibeau, tânărul creat de Ulrich Plenzdorf, care nu moare din dragoste, dar în plină implicație într-un proces de autorecuperare morală?

Evident nu există nici o similitudine, sau, cel puțin, doar una adiacentă: înțelesul nou, contemporan al spiritului protestatar, în cazul când admitem, așa cum au încercat unii critici să demonstreze, că și opera goetheeană este un protest la adresa conveniențelor sociale, protest înecat bineînțeles în efuzie lirică, într-o cascadă

de prețiozități romantice. Nu este cazul să discutăm aici măsura în care o atare interpretare poate sta sau nu în picioare.

Revenind la noul Werther, acela al lui Plenzdorf, putem afirma, fără pericolul de a greși prea mult, că acesta este un « furios », însă unul blajin, ale cărui proteste își găsesc o canalizare net optimistă, în ciuda faptului că tocmai simpaticul purtător al mesajului încrede în viață, moare.

Să urmărim deci natura protestelor și cauzelor suferințelor lui W., alias Edgar Wibeau.

Tânărul lui Plenzdorf este odrasla unei familii destrămate, — motiv îndejuns de puternic pentru a se considera un frustrat, chinuit de nostalgia după părintele său, care l-a părăsit însă de pe când avea doar cinci ani — și constrins să trăiască în conformitate cu preceptele desuete ale mamei, care încearcă doar, fără a fi convinsă, « că un copil poate fi educat în mod exemplar chiar fără tată ». Corolarul acestei metode de educație se face simțit foarte curînd: tânărul își vede sufocate aspirațiile, deocamdată destul de confuze, și se va « plictisi » de acest gen de educație, care de fapt, pentru mama sa, reprezintă un mod de a se deroba de responsabilitățile care-i revin. Moralmente singur, Edgar își pregătește fuga de acasă, nu înalțe de a recurge la un « act huliganic » față de maestrul său, adeptul unei « pedagogii învechite, inutile, și canatorii » (cum îl definește eroul povestirii) în procesul de instruire a tinerilor ucenici, din rîndul cărora face parte și Edgar.

Sosit în capitala țării, la Berlin, cu un bagaj precar de cunoștințe și idealuri fragile, respectiv două cărți preferate, « Robinson Crusoe » de Defoe și « De veghe în lanul de secară », al lui Salinger, un vag talent de pictor abstracționist, admirația față de muzica pop și de bluejeans și cam atita tot — Edgar va încerca să forțeze porțile succesului prin pictură. Eșecul va fi deplin și « geniul nerecunoscut » va găsi suficiente argumente pentru a critica « spiritul academizat » al Școlii superioare de arte din Berlin. Expediente pe care le imaginează și le practică au aceeași soartă. Cu fiecare înșelăciune personală, atitudinea de frondă capătă accente tot mai vehemente. Edgar va vedea o contradicție « eternă » între realitatea obiectivă și « filmul său propriu », între un « orizont real » și unul imaginar, ambele însă la fel de intangibile. Un singur fapt reușește să-l smulgă din pălenjenii gândurilor haotice, anarhice: întâlnirea cu o cină educatoare, Charlotte, pe care va încerca s-o cucerească « à la Salinger ». În realitate însă se îndrăgostește de ea, dar dragostea care se înfiripă eșuează și ea, fiindcă tînăra preferă pe Dieter și se mărită cu acesta. Episodul acesta, cel mai rezonant în viața lui Edgar, va fi mobilul inițiator al procesului de recuperare morală. Wibeau își dă seama că-i lipsește ceva care să-i polarizeze aspirațiile, să-i « facă ordine » în viață, să dea curs logic elanului său de înfăptuire, pe care nu a știut pînă atunci să-l folosească, ceva care să pună capăt anarhiei protestelor împotriva imaginarelor bariere care i se ridică în cale. Prilejul nu întîrzie să se arate. În brigada de zugrăvi în care muncește, constrins mai mult de foame decît de dorința de a deveni util, aparatul construit de un alt tânăr, Addi, refuză

să răspundă comenzilor, chiar la prima încercare de punere în funcțiune. Eșecul îl mobilizează, pentru prima dată real, pe Edgar, care se ambiționează să construiască ceva asemănător, dar de unul singur, minat de dorința de a-i dovedi iubitei care l-a respins, superioritatea sa față de «născutul» Dieter. Își mobilizează tot elanul tineresc, voința și inspirația, și se așează temelnic pe muncă. Nu-l mai preocupă altceva decât aparatul, construirea lui, deoarece își dă seama că un eventual eșec ar însemna renunțarea definitivă până și la prezența Charlottel și reîntoarcerea, spășită și umilă, în orașul tern și banal de unde venise. Începe o adevărată luptă cu timpul fiindcă până și locuința în care se ascunde se află în pragul demolării. În plin elan creator însă comite câteva greșeli și în clipa cînd l se pare că a ajuns la capătul eforturilor, moare electrocutat.

În ciuda acestui final sumbru, anunțat încă din prima pagină a cărții, povestirea lui Plenzdorf este străbătută, în totalitatea ei, de un acut sentiment al vieții, al frământărilor și al aspirațiilor specifice adolescenței. Nici măcar în relatarea ultimelor clipe ale lui Edgar, cititorul nu simte plutind, certifiantă, teroarea morții, ci dimpotrivă, bucuria creației. Plenzdorf a izbucnit în felul acesta să construiască o ingenioasă replică — polemică — la clasică operă goetheeană, axînd în același timp povestirea pe o problemă autentică, pe o temă generoasă, aceea a necesității unei prezențe mai darnice alături de tineri din partea celor cărora le revin astfel de îndatoriri. Tocmai această trăsătură a făcut ca povestirea — și ulterior versiunea scenică — să capteze interesul cititorilor și al spectatorilor. Nu puțin a contribuit la aceasta și tehnica modernă de «story» pe care a adoptat-o autorul, aceea a retrospectivelor, utilizată cu deosebită dibăcie și de Nossack, de pildă, în romanul său «Cel mai tîrziu în noembrie», recent apărut în traducere românească. Atîta doar că aici, cel care determină repovestirea ultimei perioade din viața eroului, este însuși tatăl acestuia care, cuprins de remușcări, încearcă prin investigații să afle adevărul, deoarece după cum spune el însuși, «este foarte greu să pierzi un fiu pe care nu l-ai cunoscut» și din a cărui existență nu au rămas decât niște anunțuri mortuare, benzii de magnetofon și un portret-șlăuț al Charlottel.

Nu mai puțin captivant este stilul povestirii lui Plenzdorf: detașat, obiectiv, cu rapide schimbări de unghi narativ, fără intervenții personale; stil, am putea spune, de stenogramă nerezvizuită, cu toate aparentele ei incoerențe, cu frînturi de frază specifice celui care, cu verva și nerăbdarea care îl stăpînesc, vrea să relateze pe cît posibil tot, repede, să amendeze erorile de înțeles, să reconstituie în amănunt adevărul. Nu sînt evitate nici expresiile «tari», truculente, utilizate fără ostentație, întocmai ca în cartea îndrăgită de erou «De veghe în lanul de seară», fiindcă de fapt «teribilismul» acestui limbaj, din care nu lipsesc nici expresiile argotice, nu face decât să sublinieze sensibilitatea și sinceritatea eroului care dorește ca problemele, înfruntările și confruntările din viața sa să nu piardă nimic din autenticitatea și credibilitatea lor.

Adică tocmai atribuțiile esențiale ale povestirii lui Plenzdorf.

Noile suferințe ale tînărului W.

Anunț din «Berliner Zeitung» din 26 decembrie:

În seara de 24 decembrie, tînărul Edgar W., din pavilionul de locuințe al coloniei Paradis II, din cartierul Lichtenberg a fost descoperit grav rănit. După cum rezultă din cercetările poliției populare, Edgar W., care locuia de multă vreme ilegal în pavilionul supus demolării, a fost victimă unei electrocutări, ca urmare a imprudenței în timpul unei reparații.

Anunț din «Berliner Zeitung» din 30 decembrie:

Un accident a pus capăt vieții tînărului nostru coleg
EDGAR WİBEAU.

Avea viitorul înaintea lui!
Întreprinderea de stat WIK Berlin
Director
Sindicatul
Uniunea tineretului liber german

Anunț din «Volkswacht», Frankfurt pe Oder, din 31 decembrie:

Cu totul neașteptat, un accident tragic a pus capăt vieții neuitatului nostru prieten tînăr

EDGAR WİBEAU
Întreprinderea de Stat (K) de hidraulică Mittenberg
Școala de cadre
Conducător
Uniunea tineretului
liber german

Cu totul pe neașteptate pentru mine, a decedat fiul meu

EDGAR WİBEAU
ca urmare a unui tragic accident.

ELSE WİBEAU

«Cînd l-ai văzut ultima oară?

«În septembrie. Sîrșitul lui septembrie. Cu o seară înainte de a pleca.

«Nu te-ai gîndit niciodată la o urmărire?

«Dacă cineva ar avea dreptul să-mi facă reproșuri, în nici un caz, tu! Un om care ani de-a rîndul nu s-a interesat de fiul său decît prin cărți poștale!

«Scuză-mă! Nu a fost asta dorința ta, ca urmare a felului meu de trai?!

«Iar începi cu vechile tale ironii! Poate că din tot ce am făcut, singurul lucru corect ar fi fost să nu mă duc la poliție. La urma urmelor, mă sătuseam. M-a pus într-o situație insuportabilă atît la școala profesională, cît și în uzină. Fiul directorilor, pînă atunci cel mai bun ucenic, media 1, se dovedește a fi un huligan! Dă cu piciorul învătătorii! Fuge de acasă! Cred că...! Și apoi dintr-odată, încep să sosească rapid, la intervale regulate, vești de la el. Nu adresează mie. Ferească. Lui Willi, camaradul lui. Pe benzi de magnetofon. Ciudate texte. Bombastice. În cele din urmă am putut să vorbesc cu Willi așa: lucrurile i se păreau și lui ciudate. La început n-a vrut să-mi spună unde locuiește, la Berlin. În orice caz, nimeni nu devine vicelan prin benzi de magnetofon. Ceea ce reiese din toate, este că Edgar era sănătos, lucra chiar, deci nu hoinărea. Mai tîrziu a apărut o fată, de care, pînă la urmă, s-a despărțit. Ea s-a căsătorit! Cîtă vreme a fost aici lîngă mine, n-a avut de-a face cu fete. În orice caz, asta nu era o chestie de poliție.

Stop, stop! — Asta-i o prostie. Am avut de-a face cu fetele. Prima dată la paispe ani. Acum pot s-o spun. Auzeam atîtea lucruri, dar nimic sigur. Și pînă la urmă am vrut să știu precis, asta era felul meu. O chema Silvia. Era cu vreo trei ani mai mare ca mine. Nu mi-a trebuit decît exact zece minute, ca s-o zăpăcesc. Cred că pentru vîrsta mea a fost o chestie bună, dacă te gîndești că nu eram în deplinătatea jarmului meu și nu aveam nici bărbia asta bine conturată. Nu spun asta ca să mă laud, ci ca să nu-ți faci cineva o idee proastă despre mine, fraților. După vreau an, m-a lămurit mama. S-a descotorosit frumos de mine. Eu, ca un idiot, puteam să mă ard. Cred că asta a fost o porcărie.

«Cum s-a dovedit a fi huligan?

«L-a zdobit instructorul unui deget de la picior.

«Un deget?

«L-a aruncat peste picior o placă grea de fier, o placă de bază. Am rămas ca trăznit. Cred că...!

«Așa, deodată?

«N-am fost de față, dar colegul meu, Fleming mi-a spus, — așa-i instructorul, un instructor vechi și experimentat, de încredere — că oșo s-a întîmplat: împărțea dimineata în atelier piesele și tocmai placa asta de bază trebuia pilată. Băieții pileau și ei și cînd s-o măsoare văd că Willi, vecinul lui Edgar, a și terminat o placă, așa venise din automat. Fiește în producție, plăcile de bază se fabrică automat. Băiatul își făcuse rost de una și-o arăta. Corespundeau la surime. Și el ti spune: asta-i din automat.

Willi: Ce fel de automat?

Fleming: Automatul din hala doi.

Willi: A, e acolo vreun automat? ! Habar n-aveam, meștere. Ultima oară am fost în hală cînd am început ucenicia și pe-atunci consideram lucrurile astea drept mașini de făcut ouă.

Asta era o vorbă a lui Edgar, așa rezolva el toate: să zicem că este acolo un automat. Se poate. Și-atunci te întreb de ce trebuie să degrozezi plăcile de bază cu pila. Și așa în anul trei de ucenicie. »

Am spus asta. Așa-i. Dar așa în vînt. N-a fost nici o întelegere. Știam ce-au de gînd Willi și ceilalți, dar, ca-ntotdeauna, n-am vrut să mă bag.

Fleming: Ce v-am spus eu cînd ați venit la mine? V-am spus: uite, ici, o bucată de fier! Dacă-mi faceți din el un ceas, știți meserie. Nici mai mult, nici mai puțin!

Asta era lozincă lui.

Și Edgar: Da' noi nu vrem să ne facem ceasornicari.

De mult voiam să-i spun asta lui Fleming. Nu era doar o lozincă idiotă, era toată concepția lui medievală: perioada manufacturieră. Mă abținusem totdeauna pînă atunci.

Și în cele din urmă, Edgar i-a aruncat placa asta de bază pe picior, și încă cu atîta putere, încît i-a zdobit un deget. Am rămas trăznit.

La-nceturi nici nu-mi venea să cred. »

Așa-i. Cu cîteva mici excepții. Mai întîi, n-am aruncat placa asta. N-aveam nevoie. Sînt destul de grele plăcile astea, pentru ca simpla lor greutate să-ți rupă toate degetele sau alte alea. Era destul s-o las să cadă. Și asta am și făcut. Al doilea: n-am lăsat-o să cadă, după aceea, cînd Fleming a mai spus o frază scurtă și anume cînd s-a oțărît la mine: Nu mă așteptam în orice caz din partea ta, Wiebau. Să pleznesc, nu altceva. Și atunci i-am dat drumul plăcii. Ascultați cum sună: Edgar Wiebau — și cum sună: Edgar Wiebau. Doar spurcăciunile zice: nivau în loc de niveau. Eu cred, că la urma-urmei orice om are dreptul să-l se pronunțe corect numele, cînd este interelat. Dacă cineva nu pune preț pe asta — trebuia lui. Eu am pus preț. Chestia asta mergea așa de ani de zile. Mamei li era indiferent cum li se spunea. Ea era de părere că dacă așa s-a înțetănit numele, n-o să moară și n-o să se întîmple nimic, și că dacă a ajuns ceva în uzină, a ajuns spunîndu-i-se Wiebau. Fiește că vreunul de-ai noștri s-o fi numit cîndva Wiebau. Dar Wiebau, asta-i cu totul altceva. Ce, Hitler e tot una cu Himmler? Aceeași porcărie. Dar așa? Wiebau este un nume vechi de hughenot, ei și? Asta în nici un caz nu era un motiv să arunci o placă veche pe degetele îmbătrînite ale bătrînelui Fleming. Asta a fost o adevărată porcărie. Mi-am dat seama că nici un porc nu mai vorbește acum de instruire, ci doar de placa de fier și degetele picioarelor. De multe ori am simțit cum mă întîrît și m-apucă ametele și atunci am făcut ceva, de care ulterior nu mi-am mai adus aminte. Asta fiindcă aveam sînge de hughenot sau fiindcă aveam tensiune mare. O tensiune mare a singelui de hughenot.

«Cred că Edgar s-a temut de consecințe și de aia a plecat!

Păi, da. Ce a lăceva? »

Vreau să spun: Nu prea-mi dădam seama de consecințe. Ce ne poate spune tînrul prieten Edgar Wiebau (!) despre comportarea sa față de masinile Fleming? «Fraților! Aș fi înghitit orice decît să m-apuc să-ndrug: «Recunosc...!... Po veitor...! » mă angajează... și așa mai departe. Eram împotriva autocriticii, vreau să spun, împotriva celei publice. Asta aduce cumva a umilire. Nu știu, dacă cineva care să mă înțeleagă. Eu sînt de părere că demnitatea omului trebuie respectată. Întocmai ca și exemplul; fiindcă mai vine cîte odată unul și vrea să știe pe cine ț

I-ai luat drept exemplu, sau te pune să scrii trei articole pe săptămână, pe chestia asta. N-are dect, eu am un exemplu, dar n-o să stau să bat toba cu el. O dată am scris. Cel mai mare exemplu pentru mine este Edgar Wibeau. Vreau să flu cîndva, așea cum a fost el o dată. Nici mai mult, nici mai puțin. Adică: voiam doar să scriu așa. P-ormă am lăsat-o baltă, fraților. Fiindcă nimeni n-ar fi apreciat un asemenea articol. Nici un spurcat de profesor nu s-ar fi încumtat să-mi pună un cinci sau mai știu eu cît.

«Îți mai amintești cumva? și despre altceva?»

De vreo ceartă cumva? — Nu ne-am certat niciodată. Ba da, o dată și-a dat drumul pe trepte, înfuriat, fiindcă n-a vrut să-l iau cu mine undeva. I-am trecut-o cu vederea, dacă asta vrei să știi. — Și cu toate astea, totu-i din vina mea».

Asta-l o mare timpie! Nimeni nu era de vină dect eu. Ia, să stăm și să judecăm! — Edgar Wibeau se lasă de carte și fuge de-acasă, fiindcă de mult intenționa asta. A plecat la Berlin și s-a făcut vopsitor, și-a făcut hatfurl, a avut-o pe Charlotte și cît pe-aci să facă mare descoperire, numai fiindcă așa voia el!

Că am dat greș, o o adevărată porcărie. Dar dacă-l poate consola pe cineva asta, ei bine, m-am făcut că nu văd. 380 de volți nu-l jucărie, fraților. Totul a decurs foarte repede. Altminteri regretul n-ar avea nici un rost. Știm cu toții, ce ne poate paște. Că anume vom înceta să existăm, atunci cînd voi veți înceta să vă mai gîndiți la noi. N-am avut noroc, nici de doi bani. Am fost tînr!

Mă numesc Wibeau.

Încîntat. — Lindner, Willi.

Salute, Willi! Ai fost toată viața cel mai bun tovarăș al meu, fă-mi acum o plăcere. Nu începe și tu să-ți zgîndărești sufletul, căutînd greșeli sau mai știu și eu ce anume. Forțează-te și tu un pic.

«Se spune că ar exista niște benzi cu înregistrări de-a-le lui. Sînt la îndemînă? Vreau să spun, le-ăș putea asculta? Întîmplător!»

«Da, merge».

Benzi de magnetofon:

scut și bine/Wilhelm/am făcut o cunoștință/care mi-a fript inima — un înger — dar nu sînt în stare /să-și spun /cît de perfectă este /de ce este atît de perfectă /deajuns /mi-a subjugat toate sentimentele — sfîrșit.

nu /nu mă înșel — citesc în ochii el negri că participă cu totul la viața și soarta mea — e o sfîntă pentru mine — toate dorințele se sting în prezența ei — sfîrșit.

destul /Wilhelm /logodnicul e aci /din fericire nu am fost la primire /mi-ar fi frînt inima — sfîrșit.

el /mi vrea binele /și eu bănu /că asta-i lucrătura lui Lotte /că-n lucruri de-astea se pricepe bine femeile și au dreptate /cînd își pot păstra în bună înțelegere doi iubți — avantajul este totdeauna al lor /chiar dacă nu reușesc dect rareori — sfîrșit.

a fost o noapte, ce să spun — Wilhelm /uite, îți mărturisesc totul — n-am s-o mai văd niciodată — stau aci și sorb aerul /caut să mă liniștesc /aștept zorile /și o dată cu răsăritul soarelui, ca!

vai, prieteni buni /de ce erupe atît de rar curentul plăcerilor /de ce se ridică atît de rar în valuri înalte și ne cutremură sufletul mirat

— dragi prieteni /aci locuiesc domni liniștiți pe ambele părți ale țărîmului /ale căror pavilioane /ale căror alei cu lalele și cîmpii cu varză s-or duce de rîpă /și care în consecință știu să stăvilească și să abată pericolele care ar putea amenința în viitor — toate astea Wilhelm /mă fac să-mi pierd graiul — mă utor în mine și găsesc o lume — sfîrșit.

și voi toți sînteți vinovați /voi care m-ați băgat la jug și mi-ați pală-vrăgit atîtea despre activitate — activitate — mi-am cerut demisia — spune-i astea mamei mele, așa cu puțină vlagă — sfîrșit.

«Înțelegeți ceva?»

«Nimic. Deloc».

Nici nu puteți. Nimeni nu poate, cred. Toate astea le-am luat din hîrjoaga sau broșura ala veche. Broșura de reclamă. Nici nu știu cum îi zice. Pagina de titlu a lui o-apa din cloșetul acela vechi din pavilionul lui Willi. Toată chestia este scrisă în stilul ăsta imposibil.

«Uneori mi se pare că-i un cod».

«Are prea mult înțeles ca să fie un cod. Precis, că nici n-o poți asculta.»

«În ce-l privește pe Ed, nu prea știu niciodată. Imagina tot felul de lucruri. Adevărate songuri, bunăoară. Text și melodii. Nu exista vreun instrument la care să nu poată cînta în două zile. Sau într-o săptămînă, dacă vrei. Știu să construiască mașini de calculat din carton; funcționează și azi încă. Dar aproape tot timpul a pictat. A pictat Edgar? Și ce fel de tablouri?»

De fiecare dată format DIN A 4.

Vreau să spun, cam ce fel de motive? S-ar putea vedea cîteva? Imposibil. Le-avea toate la el. De fapt, nici nu se putea vorbi de «motive». Făceam exclusiv pictură abstractă. Una se numea: Fizică, alta: Chimie. Sau: Creer de matematician. Singură mama lui era împotriva. Zicea, să învețe mai întîi «o meserie cumsecade». Din pricina asta, Ed avea destule neplăceri, dacă vă interesează acest lucru. Deosebit de amărît era însă, cînd afla că ea, adică mama lui, reținea cîte o scrisoare de la zămisitor... adică de la tat-su... vreau să spun: de la dumneavoastră. Asta se întîmpla uneori. Și atunci era deosebit de înăcrît».

Așa e. Și asta nu mă privea totdeauna pe mine. În definitiv există totdeauna ceva, ca să zic așa, un secret al corespondenței și scrisorile mi-erău direct adresate. Domnului Edgar Wibeau, vechi hughenot. Chiar și-un prostănc putea observa că nu aveam voie să aflui nimic despre zămisitorul meu, petrecărețul ăla, mereu boată și mereu incurcat cu cîte o femeie. Omul negru din Mittenberg. Ția cu picturile lui, pe care nici un om nu le înțelegea, fîrșete, nici unul care știu ceva despre pictură.

«Credetți că din pricina aceea a plecat Edgar?»

Nu știu... În orice caz, nu așa cum cred toți, că din cauza chestiei ăla cu Fleming; asta-l doare flecheală. De ce a făcut asta, nu pot pricepe nici eu. Ed nu avea nimic de pătîmit. Era un șef în toate chestiile fără să tocească prea mult. El ieșea totdeauna cu fața curată din toate. Existau destule supărări și între noi. Mulți țizeau: răsfățatul mamei. Bineînțeles, nu pe față. Ed însă era ca un lăurag. Se făcea că nu aude. Bunăoară chestia ala cu minijupatele. Cu femeile,

vreau să spun, fetele din clasa noastră care veneau la lucru, în atelier, îmbrăcate mini. Ca să aibă ce arăta instructorilor. De zeci de ori li se interzise. Toată chestia se împuțise într-o zi atât de mult, încât într-o dimineață, noi tinerii, ne-am prezentat toți la lucru, îmbrăcați mini. A fost un superspectacol. Doar Ed n-a luat parte. Zicea că-i o prostie».

Din păcate n-aveam nimic împotriva rochiilor scurte. Te școli dimineața câtrănit din hîrca de pat, vezi pe fereastră o femeie, și deodată ai ce vedea. Din partea mea, să se-mbrace fiecare cum îi taie capul. Și cu toate astea a fost un banc bun. Poate că ideea să fi fost a mea. M-am abținut numai fiindcă n-am vrut să fac griji mamei. Asta a fost de-a dreptul o greșală a mea: n-am vrut s-o supăr niciodată. Mă învățasem să nu supăr pe nimeni. În felul ăsta trebuia să mă abțin de la orice glumă. Fiindcă pînă la urmă se împuț toate. Nu știu dacă mă înțelegeai cumva, tată-ne deci la problema de ce am plecat de acasă. Mă săturasem pînă peste cap să fiu o dovadă vie că un băiat poate fi foarte bine crescut și fără tată. Așa ar trebui să fie. Într-o bună zi mi-a venit o idee simplă: ce s-ar fi întimplat dacă ar fi trebuit deodată să ridci pustiile de vărsat negru sau cine știe ce. Adică, ce-aș fi avut de la viață în cazul ăsta? Gîndul nu-mi mai ieșea din cap.

«Dacă mă întrebai, vă spun că Ed a plecat de acasă fiindcă voia să picteze. Țăsta a fost motivul. A fost o porcărie că-l-au respins la școala de artă din Berlin.

De ce?

Ed spunea: netaalent. Lipsit de fantezie. A fost tare cătrănit.

Așa și era. Fapt e că operele mele complete nu făceau nici o coapă degerată. De ce făceam într-una picturi abstracte? Fiindcă, eu, ca un idiot, n-am știut niciodată să pictez ceva autentic, care să poată fi recunoscut, vreun cîine jîgărit sau altceva. Cred că chestia cu pictura a fost, din parte-mi, o prostie.

Totuși n-a fost rea scena cînd am intrat ca un golan în acea școală superioară, direct în cancelaria profesorului ăluia și cum am început să-i întind pe masă, ca un nebun, operele mele complete.

El mă întreabă la început: de cînd faceți din astea?

Eu: nu știu. De mult.

Nici nu mă uitam la el.

El: Aveți vreo meserie?

Eu: Nu prea. Dar dece?

Pe bună dreptate ar fi trebuit să mă dea pe ușă afară. Dar s-a abținut. O ținea morții pe-a lui.

El: Au vreo ordine cumva? Care-s ultimile, care-s primele?

Se referea la expoziția mea de pe masă.

Eu: Cele de început sînt în stînga.

Lucrările de început, fraților! Zău, că era o chestie frumoasă! Lovitură sub centură.

El: Ce vîrstă aveți?

Tipul se ținea de-a dreptul tare.

Eu, mormăind: Nouăsprezece!

Nu știu dacă m-a crezut.

El: Fantezie aveți, nu-i o problemă, absolut niciuna și știți și să desenați. Dacă ați solicitat o meserie, v-aș spune: desenator tehnic.

Am început să-mi adun folie.

El: S-ar putea să mă înșel lăsați cîteva zile lucrările aici. Patru sau șase ochi văd în orice caz mai bine decît doi.

Le-am împachetat. Hotărît. Fără îndoială, geniu mai nerecunoscut ce mine, n-a existat vreodată.

«Și totuși ați rămas la Berlin?

Ed, eu nu. Nu puteam. Dar l-am încurajat. Teoretic, am procedat bine. La urma-urmei, niciăieri pe lume, decît doar la Berlin te poți folosi sau să-ți cîștigi un renume. Vreau să spun că nu l-am îndemnat să rămîna acolo, sau mai știu eu ce. Cu Ed nu se putea proceda în felul ăsta. Aveam la Berlin un pavilion. De la Berlin venisem cînd tata a fost transferat. Nu părăsisem pavilionul, deși urmau să se ridice construcții noi pe locul ăsta. Pentru orice eventualitate păstrasem cheia. Hîrbaia mai putea fi locuită. A luat-o la ochi, deși eu am fost tot timpul împotriva. Că nu are acoperiș. Că una din părțile de pe canapea fusese furată de cineva. Mobila noastră veche era încă acolo, așa cum este și acum. Că pavilionul este supus demnitatei, datorită noulor construcții. Ed o ținea morții pe-a lui. Își despacheta lucrurile. Ce-nseamna lucruri? În afara de tablouri nu mai avea decît ce era pe el. Haina din pînă de iută și-o cususe singur, cu sîrmă de cupru, și jeans-ul vechi.

Firește, jeans! Dar cine-și poate imagina viața fără jeans. Jeans reprezintă cel mai nobil pantalon din lume. Pentru așa ceva sînt în stare să renunț la cîrpele alea sintetice care totdeauna par căzute. Pentru jeans sînt în stare să renunț la orice, afară de cele mai frumoase lucruri. Și afară de muzică. Nu vreau să spun de vreun Händelsohn Bacholdy sau muzică autentică, fraților! N-aveam nimic de împărțit cu Bacholdy sau vreun altul, dar nici unul nu e în stare să mă smulgă de pe scînel. Mă gîndesc, firește la niște jeans autentici. Există o mulțime de zdrențe care par a fi jeans autentici. Decît cu din ăia, mai bine fără pantalon. Un jeans autentic nu trebuie să aibă fermoar în față, bunăoară.

De fapt există doar un singur sortiment de jeans autentic. Cel care poartă jeans, știe la ce mă refer. Ceea ce nu înseamnă că cel ce poartă un jeans autentic, este și un autentic purtător de jeans. Mulți dintre ei nu știu măcar ce poartă. Nu mă interesea cînd vedeam un zgîrcit de douăzeci și cinci de ani care purta jeans strîni pe soldurile grise și cu șireturi în talie. Jeansul este un pantalon pe talie, adică niște pantaloni care alinați de pe solduri cînd nu sînt prea înguști și se mențin, pur și simplu, prin rezistența la frecare. Dar pentru așa ceva nu trebuie nici soldurile să fie prea pline și nici curul să nu fie barosan, fiindcă, în cazul ăsta, crapă la cusături. Dar așa ceva nu e în stare să priceapă unul de douăzeci și cinci de ani. Asta ar veni așa, ca și cum cineva cu înșiră de partid, acasă își bate nevasta. Vreau să spun că jeansul este o atitudine, nu un pantalon. M-am gîndit de multe ori, că n-ar trebui să trăim decît pînă la șaptesprezece-optsprezece ani. După această vîrstă începe meseria, sau cine știe ce studii, sau armată și atunci nu mai ai cu cine să mai stai de vorbă. Eu n-am cunoscut pe niciunul din ăsta. Poate că d-ăia nu mă înțelegea nimeni. Dacă abia atunci te îmbraci cu jeans, vezi că nu-ți mai vine bine. Mai onorabil este dacă porți jeans cînd ai ajuns la pensie, cu burta și cu cozonacii. Cu adevărat onorabil. N-am cunoscut nici din ăstia, în afară de Zaremba. Zaremba era un om onorabil. Putea purta tot ce-i trăzneia, și nimeni nu ar fi strimbat din nas.

«Ed voia să rămîn acolo. O să răzîm, spunea. Dar așa ceva nu era trecut în plan, iar eu nu puteam rămîne. Ed putea, eu nu. Voiam, dar nu puteam.

Ed mi-a mai spus: spune ălora de-acasă că trăiesc și cu asta -- basta.

Astea-s ultimile cuvinte pe care l-am auzit din gura lui. După ăia, eu m-am întors».

E-n ordine. Willi. Poți rămâne așa. Tu ești un cal de cursă lungă Sint multumit de tine. Dacă mi-ai fi făcut testament, te-aș fi lăsat pe tine moștenitor unic. A fost laim cum m-ai convins cu pavilionul ăla. Eu însă nu am fost cinstit, cînd ți-am spus să rămii. Poate că te-am subapreciat. Vreau să spun că cinstit am fost totuși. Ne-am înțeles totdeauna. Dar cinstit întru totul, n-am fost. Dacă cineva n-a fost cu totul și cu totul singur în viață, și dintr-odată i se oferă ocazia, poate că nu este cinstit. Sper că n-ai observat. Adică da, uită. După ce-ai plecat tu, m-apusaseră un fel de nebunii. Voiam, mai înți, să m-apuc să lenevesc, uite-ășa că un automat. Aveam destul timp liber. Abia după aceea am înțeles că acum e vremea să fac ce-mi place. Ca să nu mai albiă nimeni ce să spună. Să nu mai trebuie să mă spăl pe minii. Înainte de masă, dacă nu voiam. De mică trebuia să mînhîc, altă doar că nu prea miera foame. Așa că, mai înți, mi-am risipit în completă dezordine toate gioarele prin cameră. Ciorapii, pe masă. A fost o bombă. Am luat apoi microfonul, am dat drumul la magnetofon și am început una din emisiunile mele particulare: Doamnelor și domnilor! Tovarăși și tovarășe! Drepti și nedrepti! Destineteji-vă! Trimiteti-i pe frații mai mici la cinema. Inculcați-vă părinți în cămară. Iată, indestructibilul Eddie se află din nou printre voi... Am dat drumul la songul despre bleuieans pe care l-am făcut acum trei ani și care a fost îmbunătățit în fiecare an.

Oh, Bluejeans
White jeans? — No.
Black jeans? — No.
Blue jeans, oh
Oh, Bluejeans, jeah
Oh, Bluejeans
Old jeans? — No
New jeans? — No
Blue jeans, oh
Oh, Bluejeans, jeah.

Poate că cineva și-l poate imagina. Toate astea într-un sound plin, în stilul lui Satchmo. Mulți l'cred mort. Dar asta-i o cotcărie. Satchmo nu poate fi omorît, fiindcă nici jazzul nu poate fi ucis. Cred că nicodată songul ăsta n-a sunat mai bine. La sfîrșit, m-am simțit ca Robinson Crusoe și Satchmo. Robinson Satchmo. Idiotul de mine am început apoi să-mi prind pe pereți operele complete. Ca să știe totii: Aici locuiește geniul necunoscut Edgar Wibeau. Poate că nu eram decît un idiot fraților! Dar un adevărat high. Voiam să plec în oraș, să adulesc Berlinul, viața de noapte și să văd Muzeul hughenților. V-am spus doar că dinspre tata eram hughenot. Eram convins că n-Berlin o să găsesc date referitoare la familia Wibeau. Timpit cum eram, speram într-adevăr, că el vor fi fost cine știe ce nobili. Edgar de Wibeau, sau mai știu eu cum. Mi-am zis însă imediat că la ora aceea, nici un muzeu nu este deschis. În plus, habar nu aveam pe unde venea.

M-am analizat la repezeală și am constatat că de fapt voiam să citesc și anume, cel puțin pînă în zori. Pînă la prînz aș fi lenevit și după aia m-aș fi dus să văd cum cleargă lepurii la Berlin. În general voiam s-o fac cum în felul ăsta: să dorm pînă la amiază și apoi pînă la miezul nopții, să trăiesc. Și-așa n-o să fiu vreedată cu adevărat trează pînă la amiază. Singura problemă era că nu aveam material, vreau să spun hașis sau opiu. N-aveam nimic împotriva hașisului. De fapt nici nu știu cum e. Dacă, idiot cum sînt, aș fi făcut prostia să iau, l-aș fi putut ciupi de undeva. Așa, din simplă curiozitate. Pe vremuri, old Willi și cu mine adunaserăm timp de-o jumătate

de an coji de banane și le uscasem. Se spunea că ar fi tot atît de bune ca și hașisul. Dar în afară de faptul că scuipatul mi s-a uscat în gîtlei, n-am mai simțit nimic.

Ne-am întins pe cover, am lăsat magnetofonul deschis și am început să lumîm coji din aia. Cînd am văzut că nu se întîmplă nimic, mi-am dat ochii peste cap, am început să rid că un apucat și să mă învîrt, ca un adevărat high. Văzîndu-mă, old Willi începu să facă la fel. Eram convins că nici lui nu i se întîmplase nimic. N-am mai încercat de atunci niciun fel de coji de banane, nici alte porcării. Dar altceva voiam să vă spun. Nu aveam nici un fel de materiale de citit. Credeți că mă-am luat din vechiturile de acasă ceva? Aș. Nici măcar cărțile preferate. Ziceam că nu are rost să car după mine zilele care au trecut. De altfel știu pe de rost două cărți. Și pe urmă părerea mea despre cărți este cam asta: nimeni nu poate cite toate cărțile care apar în lume, nici măcar pe cele mai bune. Drept urmare m-am rezumat la două cărți. Nu știu dacă mă înțelegeți. Pentru că cineva să scrie o carte, trebuie să citească mai înți citeva mii de alte cărți. Să zicem, trei mii. Cel care conține o carte, a citit deci, mai înainte, trei mii de cărți. Nu e om pe lume care să cite cite cărți există. Dar după scoaterea mea despre citeva mii de din care eu am ales două. Tocmai de-ajuns. Una din ele este Robinson Crusoe. Poate că o să rîniți. În altă situație nu m-aș fi divulgat. A doua e una de Salinger. A fost o întîmplare că mi-a căzut în mînă. Nu știa nimeni de ea. Vreau să spun că nu mi-a recomandat-o nimeni. Că nici n-aș fi pus mîna pe ea. Socoteam că toate cărțile recomandate sînt niște porcării. Și totuși, mă apucă amețelile cînd mă gîndesc că o asemenea carte nu mi-ar fi putut cădea în mînă. Salinger ăsta-i un tip nobil. Mă ungea pe amîndoi boijici cînd citeam cum vagabonda pe străzile ude de ploaie ale New-Yorkului, fără să se gîndească deloc acasă, fiindcă o tulise de la școală. Dacă i-aș fi știut adresa, i-aș fi scris să vină o dată și pe la noi. Nu poate să fie decît de vîrsta mea. E drept că Mittenberg nu este decît un culb față de New York, dar de distrat, tot s-ar fi distrat. Am fi evitat în primul rînd problemele acelea timpide de sexualitate. Asta-i poame singurul lucru care nu-mi place la Salinger și nici nu-l am putut înțelege. Doar cineva care nu a avut de-a face cu problemele sexuale, poate să-și bată joc de ele. Personal, am o singură soluție pentru cei cu astfel de greutăți: să-și facă rost de o prietenă. Singura cale. Dar asta nu înseamnă orice fel de prietenă. Nu. Una care, bunăoară, începe să ridă de chestii de-astea, așa cum face Salinger. ăsta-i un semn sigur. I-aș fi făcut cunoștință lui Salinger cu două tipe din Mittenberg care rid cînd aud de chestii din astea.

Dacă aș fi vrut, m-aș fi pus cu burta pe carte și aș fi învățat-o pe dinafară. Așa cum a făcut și cu Robinson. Vreau să spun că aș fi băgat-o la cap. Asta e o metodă pe care o știu de acasă, acolo am deprins-o, ca să nu supăr cumva pe o anumită doamnă Wibeau. Dar acum nu mai am nevoie de ea, vreau să zic de metodă.

Am început să cotrobăiesc prin pavilionul lui Willi, să caut ceva de citit. Rahat! Probabil că babacii lui Willi s-au îmbogățit peste noapte. Întregul mobilier pentru patru camere zăcea aici caie peste grîmădă. În schimb nici o carte, nici o bucă de ziă. Niciun fel de hîrtie. Nici măcar în bucătărie, deși exista o întreagă instalație pentru cărți. Poate că bătrîniul lui Willi n-au tinut la ele. Și tocmai atunci am simțit că trebuie să mă duc afară. În grădini, întineric beznă. O iau la fugă pe lîngă pompa de apă, pe lîngă copaci, și ajung la closetul cu apă. Voiam doar să mă lichelez. Dar așa cum se întîmpla de fiecare dată, zvonul s-a întins pînă în mațe. Asta-i nenorocirea mea. De cite ori mă lichelez, trebuie să fac și un ou. Dar de unde hîrtie, fraților? Am început să alerg de colo-colo. Și atunci mi-a căzut în mînă cartea sau broșura aia falimoasă. Era copă întineric c-a-mi pută de seama despre ce era vorba. Am sacrificat mai înți coperta, apoi pagina de titlu și cele două pagini de la urmă, unde, după experiența mea, știam că este

post-fata pe care nici dracul nu o citește. Când am ajuns la lumină mi-am dat seama că am procedat just. Am păstrat mai întâi un moment de reculegere, fiindcă scăpasem de tot ce mai avusesem din Mittenberg. După primele două pagini m-am lămurit. Nici porcii n-ar fi fost în stare să citească așa ceva, oricâtă bunăvoință ar fi avut. După cinci minute mi-am spus: sau o citesc până în zori, sau o las baltă pentru todeauna. Asta-i felul meu! În trei cesuri am dat-o gata. Nici nu mă cătrănisem. Tipul din carte, pe nume Werther, sau cum l-o fi chemind, se sinucide până la urmă. Dă limba în primire! Iei face gaură în cap fiindcă nu poate pune mîna pe femeia pe care o dorește ba mai și suferă din pricina asta. Dacă n-ar fi fost un idiot și-ar fi dat seama că Charlotta abia aștepta să-i facă ceva. Eu ce să spui, dacă aș fi singur cu o femeie în cameră și dacă aș ști că timp de o jumătate de oră nu intră nimeni, zău, fraților, aș încerca totuși. Poate m-aș alege cu câteva palme, ei? Tot și mai bine decît să pierd o ocazie. Și-apoi, din zece cazuri, doar în două te alegi cu scatoale. Asta-i. Si Werther a fost de zeci de ori singur cu ea. Chiar în parc. Ce făcea însă? Stătea calm și aștepta ca ea să se mărite. Pormă se omoară. Ce să spui?!

Măa părut rău de femeie. Acum stă cu amîritul ăla de bărbat. La asta ar fi trebuit să se gîndească Werther. Sau, să zicem că n-ar fi ajuns niciodată să pună mîna pe ea. Asta-l un motiv să dai cap la cap? Avea doar un cal. Eu, în locul lui, aș fi ster-o cu calul în pădure. Că pe vremea aia erau destule păduri. Mi-aș fi găsit și tovarăși. Cu miile. Veau Thomas Münzer sau mai știu eu pe cine! Nimic nu-i real în cartea asta: totu-t o porcărie. Și ce stil! Plin de sullet, de inimă, de lacrimi și de fericire. Aiurea! Nu-mi pot imagina cum de se putea vorbi în halul ăsta, fie și acum trei sute de ani. Și toată mașinăria constă din niște scrisori ale acestui imposibil Werther, adresate prietenilor de acasă. Poate că pe atunci asta părea foarte original. Al de-a scris cartea asta ar fi trebuit să-l citească pe Salinger. Ală scriitor, fraților!

Vă recomand să-i citiți cartea, dacă o găsiți pe undeva. Puneți mîna pe ea, și n-o mai restituiți! Suneți, pur și simplu, că ați pierdut-o. Costă cinci mărci, ei? Nu vă lăsați indusi în erorile de titlu. Recunoaște, nu prea știu să scrie, sau poate a fost prost tradus, dar ce contează. Sau duceți-vă să vedeți filmul, cu toate că, la drept vorbind, nu știu dacă s-a făcut și un film. Așa mi s-a întîmplat și cu Robinson Crusoe. Aveam în fața mea totuși, fiecare imagine. Nu știu dacă vi s-a întîmplat așa ceva. Vezi totul în fața ta de parcă ai fi la film, și pe urmă îți dai seama că filmul nici nu există. Și dacă nu există niciun film după Salinger, i-ăș sfătuji pe oricare dintre regizori să facă unul. Are de pe acum succesul asigurat. Personal, nu știu dacă m-aș duce să-l văd. Aș muri să știu că mi-am distrus propriul meu film. N-am prea fost plin acum mincîtor de filme. Doar cînd era vorba de Chaplin sau ceva în genul ăsta, sau filmele siropoase. În care bestiile alea cu nesuferitele lor căști coloniale sînt bătute la cur, de i-le mai mare dragul. Nu lipseam niciodată de la asemenea filme. Sau «Spini tineri» cu Sidney Poitier, dacă-i știți. M-aș fi dus zilnic să-l văd, ca la filmele obligatorii pentru orele de istorie, înscrise în program, într-o oră te alegi cu alăta istorie, pe care nici într-o vespănie și trei zile n-ai putea-o citi. Cred că e un procedeu practic. Mi-ar fi făcut plăcere să pot sta de vorbă cu cineva care face astfel de filme și să-i spun: dă-i înainte! Cred că asemenea oameni trebuie să fie încurajați. Ne ajută să economisim timpul. Cunoaștem, e drept, pe cineva de la cinematografie, dar nu regizori, ci scenarist.

Cînd i-am spus părerea mea, a rînit doar. Nu știam cum să-l lămuresc. L-am cunoscut în ziua cînd ne-am dus cu școala profesională să vedem filmul scris de el. Au urmat discuții cu creatorii, dar nu toți aveau dreptul să pună întrebări,

ci doar cei aleși, cei care erau dați drept exemplu — o adevărată cinste! Tot show-ul a avut loc în timpul orelor de curs. În frunte era bineînțeles Edgar Wibea, acest tînar inteligent, educat și disciplinat. Mîndria noastră! Alături de celelalte mîndrii din alte clase, cite doi de fiecare clasă.

Fîmul rulează și azi. Mai mult nu vreau să spun. De bună voie nu m-aș fi dus, sau poate numai fiindcă urma muzică oferită de colegii mei, care visu și ei să intre în cinematografie. În film e vorba de un tip venit de la construcții cu gîndul de a-și refăce viața. Nu prea stătea bine cu nivelul, iar construcția nu a reușit să-l schimbe. Avea o vină! Îl cotocongea pe un veteran, care i-a pus niște întrebări de a leșit muzică. Plecînd de la construcții, s-a internat în spital, cred că din cauza gălbîniării. În orice caz nimeni nu avea voie să-l viziteze. De altfel nici nu avea pe nimeni. În cameră cu el mai era unul, un fel de agitator, sau mai știu eu ce. Cel puțin așa vorbea. Cînd am văzut cum stau lucrurile, mi-am dat seama ce-o să urmeze. Omul o să-l toace într-atita la cap, încît pînă la urmă o să recunoască tot și o să se încadreze. Așa a și fost. Ajuns într-o brigadă minunată, cu un brigadier minunat, a cunoscut o studentă minunată, băștină ei au fost mai întîi împotriva, dar pe urmă vîndînd ce bădat minunat a devenit, sau împăcat cu gîndul, mai ales că tipul ajunsesă să ducă și steagul. Nu știu dacă ați văzut vreodată un film atît de minunat! Ceea ce m-a mai interesat în afară de muzică, a fost fratele ăla al eroului. Se ducea pretutindeni, fiindcă urma și el să fie încadrat. Amîndoi erau în continuă goană după un agitator. Era impresionant. Fratele se lăsa și el tîrît în toată chestia, fiindcă, într-un fel, îi plăcea să se plimbe, ba îi plăcea chiar și studenta minunată, pe care, dacă ar fi vrut, ar fi putut-o zăpăci cu câteva cuvinte. Din clipa aceea, am început și eu s-o simpatizer. Ea a făcut tot ce trebuia să facă, dar el n-u s-a mai încadrat. Voia să se facă clovn de circ, și nimeni nu-i putea scoate ideea din cap. Toți îl admonstau zicînd că-i place să tîndăleşcă, în loc să învețe o meserie cumsecade. O meserie cumsecade, știu eu ce-i asta, fraților! El voia să intre într-un circ, doar așa, ca să vadă lumea sau ceva nemaipomenit. Ei și ce-i cu asta! Îl înțelegeam perfect. Nu-mi dădeam seama ce poate fi rău. Cred că mai toți dorim să vedem lumea. Cine spune nu, minte. Mă burzuluiam de fiecare dată cînd cineva spunea că Mittenberg înseamnă lume. Și fratele ăsta se burzuluiă și el.

Încetul cu încetul, omul ăsta care scrisese o astfel de poveste a început să mă intereseze. Nu-mi mai luam ochii de la el, în timp ce ședeam în clasă și-l ascultam povestindu-ne cît de apreciat a fost filmul și cîte putem învăța din el. Mai întîi însă ne-au spus profesorii și instructorii ce-am putea învăța din film. În tot acest interval de timp, omul nu a scos nici o vorbă. Părea încîntat că noi, băieții model, îi apreciam show-ul. A urmat apoi o vizită în ateliere. La un moment dat, eu și bătrînul Willi, i-am confesat și am rămas mai în urmă cu el. Am crezut la început că gestul nostru îl face plăcere. Cînd însă i-am spus părerea mea sinceră despre film, a schimbat-o. I-am spus că un film în care oamenii nu fac altceva decît să învețe cum să devină mai buni nu poate fi decît un film stupid. Nici măcar prostănații nu se duc să vadă ceea ce li se recomandă să vadă, după ce toată ziua au învățat. Seara se duc la cinematograful cu gîndul de a se amuza, nu să mai învețe și acolo. Mi-a răspuns că și el s-a gîndit adeseori la chestia asta, dar că altfel nu mergea. L-am sfătuit să se lase atunci de film și să turneze mai degrabă filme istorice, despre care știu de la bun început că n-ai cum să te amuzi. A fost de acord, și i-a laudat pe Fleming de la care am primit o bună educație. Apoi s-a descotorisit de noi. Cred că în ziua aia fusese prost dispus. Îmi pare rău că nu-i cunosc adresa. Dacă ar fi fost din Berlin i-aș fi cerut o vizită.

— Vă rog, locuiște acli o familie Schmidt?

- La cine anume doriți să mergeți?
- La doamna Schmidt.
- Eu sînt. Ați avut noroc.
- Da. Mă numesc Wibau. Tatăl lui Edgar.
- Cum de m-ați găsit?
- Nu a fost chiar atât de simplu.
- Vreau să spun: de unde știți despre mine?
- Din benzile de magnetofon. Edgar a trimis la Mittenberg niște benzi de magnetofon, în loc de scrisori.
- N-am știut nimic despre asta. E vorba și despre mine acolo?
- Foarte puțin. Că și numiți Charlotte și sînteți măritată. Și că

aveți ochi negri.

- Fii calmă, Charlie. Nu-am spus nimic. Nici o vorbă.
- Cum Charlotte? Nu mă numesc Charlotte.
- Nu știu. Da' de ce pîngeți? Nu mai pîngeți, vă rog.
- Nu mai urla, Charlotte. Lasă vorbele. N-ai niciun motiv să pîngi.

Am luat numele ăsta din cartea aia stupidă.

- Vă rog să mă scuzați. Edgar a fost un idiot. Edgar a fost un idiot încauș, bătut în cuie. N-aveam ce să-i fac. Scuzați-mă!

Așa e. Am fost un idiot. Doamnă, și ce idiot. Dar termină cu plînsul. Cred că nimeni nu-și poate da seama ce mare idiot am fost.

Am venit, de fapt, bănuind că aveți vreun tablou făcut de el.

- «Habar nu avea de pictură, Edgar. Și asta a fost tot o prostie din partea lui. Fiecare vedea lucrul ăsta, dar nu-l putea convinge. Și dacă stătea să-l bați la cap, începea să trîncăne într-un aparat, care nu l-a făcut pe nimeni mai șmecher. Probabil că nici pe el.

Îți stă bine, Charlie, cînd începi să-i dai drumul! Dar că toți îți dădeau seama că nu știam să pictez, nu prea e corect. Vreau să spun că poate mulți au văzut asta, dar eu voiam să le arăt că m-aș pricepe. Și asta-i lucrul cel mai greu, fraților! Nu trebuie să-ți se năzarească doar că te-ai pricepe la ceva, ci să te și faci că te pricepi. Și atunci totul merge. În orice caz, în pictură, în artă și alte chestii din astea. Un clește este bun, numai dacă strînge. Dar un tablou! Nici cel mai șmecher nu poate să spună dacă este bun sau nu.

Toate astea au început încă din primele zile. Grădinița noastră de copii din colonie avea un loc de scurgere, cum spunem noi, cu bărci, scrînciob, leagăn. În timpul verii, stăteam acolo aproape toată ziua. Acum totul a fost demolat. Copiii dădeau năvală todeauna la barăci, la traverse, la tufișuri. Astea făceau parte, din fapt, din proprietatea vecinului, dar practic, puteam noi să stăpînim pe ele. Gardul dispăruse de mult, dar nici oameni nu prea mai întîlneai acolo. Colonia întreagă se afla de altfel în demolare. Deodată am văzut un om ieșind din pavilion, un tip neîpăcînat și zdrențaros. I-am adunat imediat pe copii.

Ăsta eram eu. Ce întors pe dos eram, fraților! Întors pe dos, de-a binelea. Nu vedeam nimic. Treceam de cloșetul cu apă spre pompă. Dar cu apa din pompă nu mă împăcam de loc. Nu știu dacă mă înțelegeți. Mă trezisem prea de vreme. Mă treziseră strengării lui Charlie cu țepetele lor.

«Așa era, Edgar?

Da, așa era Edgar. Le-am interzis copiilor să se mai ducă pe teren. Dar știți cum sînt copiii, în cinci minute au dispărut. Cînd i-am

chemat din nou, erau iar în preajma lui Edgar. Edgar ședea în spatele pavilionului cu lucrurile de pictat, iar ei, liniștiți, în preajma lui.

Așa e. Nu am fost niciodată un amic al copiilor. Nu aveam nimic cu copiii, dar nici prea prieten nu am fost cu ei. Mă plictiseau, așa cum știu ei să-i plictisească mai ales pe bărbați. Ați văzut vreodată un bărbat care să conducă o grădiniță de copii? Nu m-aș fi supărat dacă ar fi fost desfrînați, corupți, cu părul lung, cu hainele necălate, dar să mă scoale la cinci, ca să fiu nevoit să mă duc la pompa de apă, să mă spăl, fără să-mi pot imagina în ce grupă de salarizare voi fi la cincizeci de ani, asta era prea mult. Mi-am luat deci lucrurile de pictură și m-am tolănit în spatele pavilionului, măsurînd cu creionul tot felul de distanțe, așa cum fac pictorii. După cinci minute toți strengării lui Charlie se aflau în jurul meu.

Ce picta?

Da fapt, nimic. Copiii voiau să știe și asta iar Edgar spunea: Să vedem, poate un copac?

Și atunci întrebau: Dece poate un copac? Nu știu ce vreți să pictez? Edgar: Totul depinde de ceea ce găsești dimineața pe aci. Poți să știi? Un pictor trebuie să picteze mai întîl degețat, fiindcă altfel copacul pe care vrea să-l picteze iese prea rigid.

Se amuza. Edgar știa să se poarte cu copiii, dar nu știa să deseneze. Mi-am dat imediat seama. Mă pricepeam și eu un pic în chestii de asta.

Stop, Charlie! Copiii se amuza e drept, dar buncul cu copacul a fost al tău. Eu totmai mă gîndeam: așa se întîmplă totdeauna: cineva se amuză și apoi vin educatoarele astea de la grădiniță și dau explicații grave. Cînd mi-am întors capul, am dat cu ochii de tine. Mai să mă trîznească cerul. Te subapreciasem. Te ironizasem! Cred că în clipa aceea a început vîntușorul acela de dezgheț, sau mai știu și eu ce era. Fiecare voiam să ne păcăm. Vroiai să-mi demonstrezi că nu sînt în stare să pictez, că nu sînt dect un copil întîrziat și că deci trebuie să fiu ajutat, că nu merge să trăiesc în halul ăsta. Eu voiam să-ți demonstrez contrariul. Că sînt un geniu neștiut, că pot trăi foarte bine și așa, și că n-am nevoie de ajutorul nimănui, cu atît mai mult, cu cît eram doar un copil. În afară de asta, voiam de la început să fiu a mea. Nu numai să te zăpăcesc, ci să fiu a mea.

Suneți că nu știa să picteze după natură? Nici să copieze?

Nu știa să deseneze de fel. Era clar de ce o făcea: ca să pară un geniu neștiut. De ce neștiut, nu mi-am putut da seama niciodată. Era un fel de idee fixă a lui. Mă gîndeam să-l aduc la grădinița noastră și să-l pun să ne picteze un perete. N-ar fi fost nici o pagubă. Și-așa casa era în demolare. Sela mea nu era nicăde împotriva. Credeam, că Edgar o să exite. Dar a venit. Dar a venit. Dar a venit. Dar a venit. Dar era tare zdrențaros! A dat copiilor vopsele și i-a lăsat în voia lor să deseneze tot ce le trecea prin minte. Știam imediat ce-o să lăsa din asta. Într-o jumătate de oră aveam cea mai frumoasă frescă. Edgar mai adloga o linie, sau așa ceva.

Totul a mers perfect. Știam că nu se putea întîmpla nimic grav. Copiii pot fi uneori plicticoși, dar de pictat, știu să picteze și încă la nebulie. Dacă aveam chef să văd tablouri, mă duceam mai degrabă în grădinițe, decît în vechile muzee. De altfel se știe cît de mult le place copiilor să mîzgălească pereții. Nici o tanti a copiilor nu era de față. Cînd s-au întors, au rămas de-a dreptul înclinate de ceea ce au făcut copiii. Și mie mi-a plăcut. Copiii știu în adevăr să picteze, de minune. Charlie nu avea ce să facă. I-a spus să-mi facă rost de mîncare. Își dădeu seama că n-ar putea să lăsa ceva din legătura dintre mine și Charlie. Ar fi

@Asociația Ziaristilor Independenți din România

nimeni nu-i vinovat de vîrsta lui. Chiar dacă ar arăta spiritualicește ca unul de șaptesprezece, ar fi timpit dacă-ar spune adevărul. Nu i-ar crede nimeni. Cînd vrei să vezi un film permis numai celor de la optsprezece ani în sus, n-o să te apuci să urli: am șaptesprezece ani. De altfel mă duceam destul de des la cinema. Era mult mai bine decît să stau cu bătrîna Wibbeu în fața televizorului.

— Foarte bine, dar dacă nu ștergi dimineața vasele, ele rămân ude.
— Cine-l prost, nu trebuie să fie și idiot. — Munca usucă picioarele.
— Și așa mai departe, în stilul ăsta. Dar lui old Willi i se făcuse lehamite. Aș fi vrut să-l aud glăsciorul. Nu mai era în stare să înțeleagă lumea. Pentru el, varianta a treia însemna dacă am început să lucrez. Credea că fac foame. Intocmai ca și Charlie. Cu asta începea și ea de fiecare dată.

Nu eram împotriva lucrului. Aveam o părere: dacă lucrez, lucrez, dacă hoinăresc, hoinăresc. Ce, eu nu aveam dreptul la concediu? Să nu credeți că aveam de gând, însă, să rămân pentru totdeauna pe tarla mea. La început, ești dispus să crezi, că ar merge. Până te împetești, asta-i. Împetești dacă în fiecare zi nu-ți vezi dectă mutra, și împetești pe veci. Simți de-odată că nu mai merge. Că n-are nici un haz. Simți nevoia de țovarăși și asta înseamnă să lucrezi. Asta, în ce mă privește. Atât doar că nu ajunsesem să mă coc ține. Deocamdată mă vinturam. Și pe urmă nici nu aveam timp să lucrez, trebuia să fiu în preajma lui Charlie. Mă cam atrăgea Charlie, sau am mai spus asta? În cazuri din astea trebuie să fi mereu la fața locului. Parcă o văd pe Charlie cu gustuștii ei pe tarla, croșetînd. Nu mai rămânea dect să-mi culc capul în poala ei. N-aveam probleme, și o dată am și izbutit. Senzațiile pe care le-am simțit în ceață, nu erau neplăcute. Zău. Într-o zi însă a venit cu niște scule de croșetat care-i ajungeau pînă în poală. Era într-o după amiază și s-a apucat de treabă. Mi-am făcut și eu apariția. Avea Charlie asta un fel de a se așeza, de te durea capul. Purta doar rochii foarte largi, și înainte de a se așeza, ridica poalele la spate și se așeza direct pe chiloți. O făcea cu multă precizie. De aceea îmi făcusem obicei să vin în fața ei. Nu voiam să pierd ocazia. Mă îngrijeam chiar ca banca să fie uscată. Nu știu dacă a observat asta. Dar că priveam cum se așază, asta o observat-o imediat. Să nu-mi spuneți că nu. Așa sint ele. Știu precis că le privești, dar totuși fac ce știu. Atît doar că în clipa aceea își ținea reflectoarele în jos. Cred că Charlie avea ochi de argint. Poate că din pricina asta nu-ți scăpa din privire pe cel care se uitau la ea. Nu știu dacă cunoașteți acele portrete de oameni care atîrnă pe pereți și a căror privire te urmărește. În orice poziție ai fi. Trucul pe care-l folosesc pictorii este foarte simplu: pictează ochii în așa fel încît axul optic să fie absolut paralel, ceea ce în viața nu se poate realiza. După cum se știe, în realitate nu există paralele perfecte. Nu aș vrea să spun că nu-mi făcea plăcere. Ferit-a. Adică doar că nu țiam dacă o făcea în serios, sau doar în glumă? Și asta mă băga în boală.

Am mai spus, poate, că, practic, făceam parte din inventarul grădiniței de copii. Un fel de interdent extern. Nu-mi mai rămânea dect să mă apuc să vopșesc și gardul. Că pregătirea obiectelor de joacă și învîrtirea caruselului făceau deja parte din service. Și umflatul baloanelor. În ziua respectivă, probabil zi de serbare pentru copii, am umflat vreo șase baloane, iar cînd să-l umflu și pe al șaptelea, deodată mi s-a făcut negru în fața ochilor și m-am dat peste cap. Pur și simplu, m-am rostogolit. Vă mărturisesc că aș fi fost în stare să stau și patru minute cu capul sub apă, să nu îmbuc nimic timp de trei zile sau să nu ascult o jumătate de zi muzică. Vreau să spun, muzică bună, și să nu mă dau peste cap. Cînd m-am trezit, eram cu capul în poalele lui Charlie. Dovleacul mi-era strîns lipit de plîntecele ei și făceam pe mortul. Îmi deschisese cămașa și mă masa pe plect. Din nefericire sînt gîdios. A trebuit să mă așez ca lumea. Gustuștii erau roșii în jurul nostru. Charlie era palidă. Cum dădu cu ochii de ochii mei, începu să chîțieie. Dacă mi-ar fi foame, aș mîncă ceva, nu!

Știam de unde vin toate: de la umflatul baloanelor.

Charlie: Și dacă n-aș avea ce să mîncîm, mi-aș cumpăra.

Am rînit. Știam de ce s-a apucat să chîțieie. Era nespus de fericită că sint în viață. Orice om, cît de cît inteligent, ar fi putut vedea. Mă mîncă din ochi, fraților. Să leșin din nou, nu alta. Pe gustuștii îmi venea să-i trimit în lună.

Charlie: Dacă nu aș avea bani m-aș duce să muncesc.

I-am răspuns: Cine nu mîncîna, nu trebuie nici să muncească.

Socoteam că astfel de șotii sînt și hazoase. M-am ridicat imediat, am pornit spre tarla și am zmulș prima căpătîină de salată care mi-a leșit în cale. Uitasesm să vă spun că într-o zi, așă din glumă, am strîns toate pungile cu semințe pe care le

găsisem în pavilionul lui Willi, și le-am împrăștiat prin grădina. Mai întîi salată, apoi ridichi. Am început să înlucesc din salată. Nisipul scrișnea printre dinți, dar mă preocupa un singur lucru, de care voiam să scap:

Ce bine-i că înima mea nu simte dect bucuria nevinovată pe care o provoacă a masă, o salată pe care singur ai sîdit-o.

Știam asta, firește, tot de la Werther! Cred că în ziua aia am avut un șarm nemealment.

Charlie nu mi-a spus dect atîta: Mă șmecher, mă!

Phnă atunci nu mi-a mai spus așa ceva. Se purta cu mînuși, ori de cîte ori mă vedea cu Werther ăla. Voiam să-mi valorific șarmul în ziua aceea, adică să-i mobilizez poala din nou cu capul meu și zău că aș fi reușit dacă în clipa aia nu mi-ar fi luncat din cămașa broșura aia idioată cu Werther. Mă obișnuisem, nu știu nici eu cum, să port cartea acolo.

Charlie o înfățiș pe dată. O răfioi, fără să citească. M-am simțit deodată bătrîn de veacuri. Am simțit că mă timpesc dacă mă-o la. M-a întrebă doar cî-l u cu asta. Am mîrîit! Hirtie de closet. După o clipă, eram din nou stăpînul ei. Am ascuns-o la locul obișnuit. Cred că îmi tremurau mîinile. Începînd cu ziua aceea, n-am mai citit dect în pavilion. Am mai vrut să continui cu felul meu de a fi șarmant, dar deodată apărui, alergînd, șefa grădiniței de copii. Am crezut mai întîi că are ceva împotriva grațioase mele prezențe, dar nici nu se uită la mine. Doar la Charlie, oarecum ciudat.

Spuse: Gata pe ziua de azi. Continui eu în locul tău.

Charlie nu înțelegea nimic.

Sef: A sosit Dieter.

Charlie s-a făcut albă ca brînză, apoi roșie ca racul. S-a uitat la mine ca la un asasin, sau mai știu eu ce, și a rîs.

Mă departe nu știu ce a mai fost.

Sef m-a lămurit: Dieter este lodnicul ei.

Venise în ziua aceea, eliberat cu toate onorurile, asta era. Mă întrebam cum de nu aflase Charlie. Lucrurile astea se comunică doar prin scrisori. M-am gîndit apoi la privirile pe care mi le-a aruncat, de parcă aș fi fost cine știe ce bandit. Eu eram de vină, eu, Edgar Wibeau, puturosul, pictorul bînuît, șmecherul. Eu eram de vină că Dieter al ei nu a fost primit la gară cu flori sau mai știu și eu cu ce altceva. Și deodată parcă m-ar fi călcat în picioare un cal. Tocmai cînd credeam, cînd îmi spuneam că sint foarte șarmant. Că am trecut la mine, adică la persoane feminine. Sau cum se spune: spiritual. Silvia fusese cu trei ani mai mare ca mine, dar ce femeie! Nu știu dacă mă înțelegeți, dar Silvia era mult sub nivelul meu. N-aveam nimic împotriva ei, doar că avea un nivel mult mai scăzut ca al meu. Charlie era prima femeie serioasă cu care am avut de-a face. Nu bănuiam că o să mă dau așa de barbar la ea. N-aj mai face, fraților. Cred că totuși s-a întîmplat doar datorită faptului că eram în permanență în preajma ei. Luasem spiritul în pavilion, adică voisem să-l iau. Doar fi mai văzusem pe Dieter. Îl leșise atunci în întîmpinarea Charlie. Era cu guler și cravată, avea un geamantan, un geamantan din ăla idiot cum se poartă la colegiu, o armă pneumatică cu toc și un buchet de flori. Credeam că are vreo douăzeci și cinci de ani, vreau să spun, Dieter. Trebuie că era de mult în armată. Poate că vroiau să-i facă general.

Am așteptat să văd dacă se sîrătu, Tămile.

Cum am ajuns la pavilion am luat microfonul. Trebuia să-i spun și lui Willi. Într-o secundă am și gîsit textul cel mai potrivit:

Gata, Willi, a sosit lodnicul! ... Din fericire nu am fost de față la primire! Mi-ar fi sfîșiat inima. Sfîșiy.

« Dacă n-a făcut nici-o treabă cu pictura, mă întreb din ce-o fi trăit ?

Ar fi putut să se ducă undeva ca zilier. Ne-am fi dat seama imediat, și eu și sotul meu. Adică, vreau să spun că pe atunci încă nu eram căsătorii. Ne cunoșteam însă de multă vreme, din copilărie. Apoi a fost multă vreme la armată. Eu i-am făcut cunoștință cu Edgar. Dieter, deci bărbatul meu, a fost în ultima vreme șeful serviciului interior. Nu știu, dacă asta vă spune ceva. În orice caz avea mult de-a face cu tinerii de vîrstă lui Edgar. Credeam că o să aibă oarecare influență asupra lui. Se înțelegea destul de bine cu Edgar. Am fost o dată la el și a venit o dată la noi. Dar cu el nu te puteai înțelege. Dieter a avut o răbdare de înger, poate chiar prea multă, nu știu. Dar cu Edgar n-o scoteai la capăt ».

Așa e. Au venit la mine în cameră. Alături de Dieter al ei, Charlie a mai prins curaj să vină la mine. Nu fusese de câteva zile la tarla. Puștii fuseseră, doar ea, nu. Apoi și-au făcut deodată apariția la mine. Mă tutuia. Știam că așa o să fie. Eu voiam să-i spun lui Dieter că ea ține la mine ca la un păianjen năfărit. Mi-am încordat pumnii. Dar nu cu adevărat, ci doar în glînd. Nu-i spuseseam că de la vîrstă de paisprezece ani frecventasem un club de box. În afară de old Willi, nimeni nu știa că era cel mai bun club din Mittenberg. Nu-mi dădeam seama, e drept, ce fel de partener ar putea fi Dieter. Cînd l-am văzut prima oară, mi s-a părut cam bleagut, dar știam din experiență că adversarul nu trebuie cîntărit de la prima vedere. Dar că nu este bărbat potrivit pentru Charlie, de asta mi-am dat imediat seama. Putea să-l fie tată, nu ca vîrstă, desigur, ci în altfel. Se mișca cu atîta prestanță de parcă ar fi fost Bismarck, sau mai știu eu cine. A cerut să vadă operele mele complete. Probabil că i-a spus ceva Charlie și d-ai l-a adus. Nu se convinșese probabil că aș fi un geniu necunoscut. În rest, nu se mișca de lîngă Dieter. Aveam încă pumnii încordați. Credeam că n-o să se ajungă la nimic. Dar așa era felul lui Dieter. Cred că n-ar fi scos un cuvînt de ocară fără să se gîndească de trei ori la el sau chiar mai mult. Apoi își dădu drumul: Cred că nu l-ar strica, dacă s-ar orienta mai mult spre viață, spre victor, în construcții bune. Le are la ușă. Fiindcă și-n treaba asta există unele reguli pe care trebuie să le respecti: perspectiva, proporțiile, planul frontal, planul de fund.

Asta era. L-am privit pe Dieter. L-am privit pe soț. Aș fi fost în stare să strig: Rahat! Dar omul lua totul în serios, complet în serios. Am crocut mai întîi că-i vreo ironie. Dar totul era serios, fraților!

Aș fi putut să-l mai joc puțin pe ring, dar apoi m-am hotărît dintr-o dată să folosesc cea mai grea armă pe care o aveam la dispoziție și i-am dat dreptul cam în felul ăsta:

Multe se pot spune despre avantajele regulilor, cam așa cum ai vorbi despre bunăstarea societății burgheze. Un om care se modelează după legile ei, nu o produce niciodată ceva atît de înjositor și de rău, ca unul care se modelează după legile bunele stări; și care nu va deveni niciodată un vecin insuportabil, nici un ticălos, dimpotrivă, va distruge, orice s-ar spune, toate regulile, adevărul sentiment al naturii și adevărata expresie!

Werther ăsta a supt din degetele sale cu adevărat niște lucruri folositoare. Am observat că nu are rost să-mi tai pumnii strîni. Omul nu mai avea ce să spună. Probabil că Charlie l-a atras atenția asupra lucrurilor care s-ar fi putut petrece, dar asta era chiar prea mult. Se preficui că are de-a face cu un biet nebul, pe care nu trebuie să-l întîrzi, dar cu asta n-a reușit să mă ducă. Orice antrenor

cu cap, l-ar fi scos din luptă. K.O. tehnic. Charlie voia să plece. Dar Dieter mai apucă să spună: În rest este original în tot ce face și chiar decorativ.

Nu știu la ce s-a gîndit cînd a spus asta. Probabil credea că m-a scos din circulație, și acum voia să mă înducească pîlula. Vai de capul tău, ești un cur! I Omul mă lîngsă. Dar îl lîngsă să plece. Nu știu cum încă am dat atunci cu ochii de silueta aceea, pe care l-o făcusem lui Charlie. Charlie interveni de îndată: Asta trebuie să fie pentru tine. Dar n-a vrut să mi-o dea. Zicea că nu e finisată. A făcut-o atunci, dar nu a mai insistat.

Dieter: Te am acum în natură.

Fraților, tare șarmant a fost în clipa aia. O mostră de șarm, dragul de Dieter! Apoi au plecat. Charlie nu și-a luat tot timpul ochii de la el. Adică, nu în realitate. Doar așa, ca să văd eu. Pe mine m-a lăsat însă rece.

Să nu credeți că aș fi avut ceva cu Dieter, că venea de la armată. Nu aveam nimic împotriva armatei. Eram un pacifist, mai ales cînd mă gîndeam la cele optsprezece luni inevitabile. Astea mă făceau și mai pacifist. Doar cînd vedeam imagini din Vietnam, să mi se facă roșu în fața ochilor. Dacă ar venit atunci cineva și mi-ar fi propus să mă fac soldat pe viață, zău că n-aș fi ezitat.

Despre Dieter aș vrea să mai spun că poate era destul de pasabil. În definitiv nimeni nu trebuie să fie un idiot așa cum sînt eu. Poate că era chiar și cel mai potrivit bărbat pentru Charlie. Nu avea însă nici un rost să mă gîndesc la așa ceva. Vă sfătuiesc iar, fraților, că în astfel de situații nu are rost să vă gîndiți. Cînd te ații în fața unui adversar, nu trebuie să-ți imaginezi cît de simpatice ar putea fi în viața de toate zilele. Nu ajungi la nici un rezultat.

Am luat microfonul și i-am comunicat lui Willi, noua situație:

Se poartă bine cu mine și cred că asta e opera lui Lotte . . . , că, în treburi din astea femeile se pricep și au dreptate; dar pot ține doi adoratori în relații bune, avantajul este totdeauna de partea lor, oricît de rare ar fi asemenea situații. Sîrșit.

Încetul cu încetul m-am obișnuit și cu acest Werther, deși acum trebuie să ascult de doi stăpîni. Știam că trebuie să ascult, fraților. Chiar de cîștiga prima rundă, după aceea tot în fața adversarului rămîi. Mă înțeam de el, dar totul mergea bine. « Am să vă joc eu cum vreau », îmi spuneam. Charlie mergea la braț cu Dieter, iar de celălalt braț al ei m-am atîrnat eu. Deodată, mi-am adus aminte de old Werther. Așa cel puțin știa pe ce lume se află. Dieter însă tăcea.

Am aterizat în camera lui Dieter. Într-o clădire veche. O cameră și bucatărie. Era cea mai frumoasă cameră pe care am văzut-o vreodată. Mamei Weibu l-ar fi făcut plăcere. Era cam tot atît de plăcută ca sala de așteptare a gării din Mittenberg. Atîta doar, că aia nu prea era niciodată mîturată. Îmi placea. Nu știu dacă ați văzut vreodată o cameră care arată ca și cum ar fi locuții numai două zile pe an, dar și atunci de șeful inspectorului sanitar. Ce era mai frumos, este că în clipa aceea și Charlie se gîndea la același lucru. Zise: Toate astea vor atîra alții, dar mai întîi să ne căsătorim.

Am început să inspectez camerele. M-am uitat mai întîi la tablouri. Una era o litografie cu floarea soarelui a lui Old Gogh. N-aveam nimic împotriva lui Gogh sau împotriva florii soarelui. Cînd vezi însă același tablou atîrnat și în closet, și pe fața lehamite. În asemenea situații încep să regret totul. Un regret care se prelungește peste întreaga mea viață. Celălalt tablou se afla într-o ramă schimbătoare. Un adevărat vomitiv. Zău: o minunată pereche pe maiul mării. Și încă într-o ramă schimbătoare. Vreau să spun că dacă vreau să văd toate tablourile din lume, mă duc la muzeu; sau dacă îmi place unul foarte mult, îl aștern pe pereți în mai multe exem-

plare, ca să-l pot vedea mereu. Dar când văd rame schimbătoare îmi spun că oamenii s-au obligat să vadă douăsprezece tablouri pe an.

Deodată Charlie spuse: Tablourile astea le avem încă de pe vremea când eram elevi.

N-am spus nici un cuvânt. Nu m-am mirat, nici nu mi-am dat ochii peste cap, nimic. Îl urmăream cu privirea pe Dieter care stătea într-un colț, cu pumnii strânși și nu se mișca. Poate că nu-și dădea seama că cea de a doua rundă începuse de mult. Charlie îl scuza într-unul, dar el nu se mișca. În ce mă privește, fraților, să știți că eram convins de ceea ce trebuie să urmeze. La sfârșit m-am năpustit și asupra cărților. Eram o mulțime. Toate sub sticlă. Aranjate în ordinea mărimii. Mi s-a făcut rău. De câte ori văd așa ceva, mi se face rău. Părearea mea despre cărți, v-am spus-o. Nu știu ce nu avea Dieter. Garatant erau numai cărți bune. Marx, Engels, Lenin... Nu aveam nimic cu Lenin sau cu ceilalți. Nu eram deloc împotriva comunismului și nici împotriva desființării exploatării în lumea întreagă. Nu eram împotriva lor. Dar eram împotriva tuturor celorlalte. În primul rând împotriva așteptării cărților după mărime. Cam toți pătim la fel. Nu sîntem împotriva comunismului. Un om, din ce e inteligent, nu poate fi împotriva comunismului. În rest însă, sînt împotriva. A fi comunist nu este un act de curaj. În schimb, toți vor să fie curajoși. În consecință toți sînt împotriva. Asta-i.

Charlie spuse: Dieter o să urmeze germanistica. Trebuie să învețe foarte mult. Alții ca el, care nu au fost vreme atât de îndelungată militari, sînt de mult docenți. M-am uitat la Dieter. În locul lui, aș fi izbucnit acum. El continua să tacă și să-și țină pumnii strânși. Minunată situație. Îmi dădeam seama că dacă mai continuî în felul asta și dacă Charlie nu înțețea să-l tot scuze, o să lăsă mare tâmbălu.

Singurul lucru care mai era în cameră, era arma pneumatică a lui Dieter, cu tragere repetată. Era atîrnată deasupra patului. Am desprins-o foarte liniștit din perete, fără să-i cer voie, ca s-o studiez pe îndelete. Am îndreptat teava spre perechea de pe malul mării, spre Dieter, spre Charlie. Când am îndreptat-o asupra lui Charlie, Dieter s-a pus să înfrîngă în mișcare. M-a îmbrăncit.

L-am întrebat: E încărcată?

Dieter: «Oricum. S-au întîmplat altele!» Proverbe de-astea bătrînești mă scoteau mai totdeauna din sărite. Am tăcut totuși. Continuum să-ți țin pușca la timp. Atunci Dieter izbucni: Asta nu-i jucidă! Cred că ai atîta minte!

Și-mi zmulse arma din mînă.

Am recurs la cea mai formidabilă armă a mea, la bătrînul Werther:

Amice... omu-i om, și puțină minte pe care o are nu mai contează sau nu prea mai contează, cînd este vorba de o pasiune și cînd ești împlins la limitele umanului. Cel mult — dar despre aste o să vorbim noi altădată.

Old Werther n-a depășit nicodată limitele umanului. În schimb, eu l-am nimerit în plin pe Dieter. Charlie nici nu mai asculta la ce vorbeam. Dieter a făcut greșala să mai stea pe gînduri. Și Atunci Charlie începu din nou: Să vă dau o gustare, vreți?

Dieter: Dacă dorești! Eu însă am de lucru.

O luă din loc, se încotopîri la birou cu spatele spre noi.

Charlie: Peste trei zile trebuie să se prezinte la examenul de admitere.

Charlie era fără îndoielă într-o pasă re. Eu continuam să mă foiesc în jurul ei. În clipa aia, Dieter a explodat. Rostii tăios: Poți să-i mai povestești cîte ceva despre mine, și pe drum.

Charlie pâlî. Era o adevărată invitație pentru amîndoi de a părăsi camera. Iar eu, idiocul, care-l adusesem în starea asta, mă mai și bucuram pe deasupra. Am

plecat. Charlie a venit după mine. Pe stradă am făcut ce-am făcut și am prins-o pe după umeri.

Charlie mi-a tras un ghiont sub coaste murmurînd: Ce, ți-ai pierdut mințile? Apoi o luă la fugă înapoi. A fugit, iar eu am rămas alurt. Am priceput, cam greu, că deocămdată cu Charlie nu se înghite. Deși într-un fel am fost foarte high. M-am pomenit deodată în pavilion și am pus mîna pe broșura lui Old Willi. Mi-am amintit că de fapt, am fost și la poștă. Nu știu cum să vă spun. Primisem o scrisoare de la Willi:

Dragă Edgar, nu știu unde ești. Dar dacă vrei să vii acum acasă, găsești cheia de la ușă sub preș. Nu te întreb nimic. Poți să te întorci, acasă, oricînd dorești. Chiar dacă n-ai terminat practica, poți s-o termini într-o altă întreprindere. Principalul este că muncești și nu holînești.

Mai să mă trîznească! Era de la mama Wibeau.

Acum urma Willi:

Sălut, Eddie, n-am putut să scap de mîcă-ta. Îmi pare rău Ea-l pămint. A vrut chiar să-mi dea banii pentru tine. Poate că ideea asta cu munca nu e chiar atît de rea. Gîndește-te la Van Gogh sau la alții ca el. Au trebuit să facă ceva pentru a putea picta. Sîrșit.

M-am băgat lucrul ăsta în cap. Am găsit imediat și cel mai nimerit pasaj din old Werther care se potrivea de minune aci:

A fost o noapte, Wilhelm, uite, îți mărturisesc totul. N-am s-o mai văd niciodată!... Șed aici și sorb aerul, caut să mă liniștesc, aștept zorile, și odată cu răsăritul soarelui vor veni și cîlii... Din nefericire banda a fost prea scurtă și rezerve nu mai avem. Aș fi putut să șterg o bucăciță de muzică, dar nu voiam. Nici la prăvălie nu voiam să mă duc, să cumpăr altă bandă. Am stat, m-am analizat și m-am convins că nu mă merg cu țarîna asta. Nu mă gîndeam de fel să îl întorc la Mittenberg, dar nici pe aici nu mai mergea treaba.

«Totuși cîndva Edgar a început să lucreze la construcții. La WIK».

«Firește. Dar tocmai atunci s-a întîmplat să-l pierd din vedere. Aveam destule treburi de-ale mele. Nunta. Apoi Dieter a început să studieze germanistica. Nu-i era prea ușor, la început. Eu m-am mai dus la servicii o jumătate de zi, ca să-i ușurez lui startul. Apoi ne-am mutat cu grădinița într-o clădire nouă, casa cea veche a dispărut, la fel ca și locul viran din preajma pavilionului lui Edgar. Ar fi trebuit să anunțăm poșta că în pavilion mai locuiește cineva ilegal. Nu știu dacă asta i-ar fi fost de ajutor. În orice caz, nu s-ar fi întîmplat...» «Îmi permițezi să vă pun o întrebare: Vă plăcea Edgar?» «Ce-i aia să-ți placă? Edgar nu avea decît optisprezece ani și eu aveam douăzeci. Și pe urmă, eu îl aveam pe Dieter. Asta a fost tot. Cum vă puteți imagina?»

Foarte bine, Charlie. Să nu spui totul. Nu are nici un rost să spui totul. Eu în viața mea nu am făcut poliloghie. Nici măcar ție nu ți-am spus totul, Charlie. De altfel, nici nu poți spune totul. Cel care spune totul, nu este om.

«Nu este nevoie să-mi răspundeți.

Firește, de plăcut mi-a plăcut. Avea mult haz uneori. Simpatice.

În continuă agitație... eu...»

Nu plînge Charlie. Fă-mi plăcerea și nu mai ura. Nu făceam două parole. N-am fost decît un idiot, un șmecher, sau mai știu eu ce. Nu trebuie să urli, zău.

«Buună ziua! Îi caut pe tovarășul Berliner.

Eu sînt.

Numele meu este Wibeau.

Aveți cumva treabă cu Edgar? Edgar Wibeau care a fost la noi? Da, sint tatăl lui.

Addi! Măi, cadavru viu! Te salut! Tu ai fost totdeauna bunul meu prieten. Te-am bătut la cap într-una și tu m-ai socotit, la fel oricende ori ți-a mers. Dar acum, cînd totuși a trecut, pot să ți-o spun: Al fost un adevărat cal de cursă lungă! Sufletele noastre nemuritoare au fost înrudite. Circumvoluțiunile creierului tău au fost însă mai adînci decît ale mele.

A fost un lucru tragic, chestia asta cu Edgar. La început nu ne-am dat seama, eram la pămînt. Astăzi lucrurile sint mult mai clare. Edgar a fost un om cu calități!

Addi, mă deceptești, zău așa, eu te credeam un cal de cursă lungă. Credeam că ții la mine, ca la unul care a trecut Iordanul, dar aud că vorbești tot felul de fleacuri. Eu, și om cu calități! Schiller, Goethe, poate da, dar eu? Sau Zaremba. Asta n-ai fi spus în viața lui asemenea lucruri despre cineva care a murit. Aș vrea să știu de la cine au pornit toate astea...

«Fără îndoială că noi nu am știut să-l apreciem de la început pe Edgar. L-am subevaluat. În special eu în calitate de mea de șef al brigăzii. De la început nu am văzut în el decât un lăudros, un om care nu vrea altceva decît să cîștige bani pe urma muncii noastre.

Bineînțeles că voiam să cîștig bani! Dacă vrei să-ți cumperi benzi, ai nevoie de bani. Și atunci unde te adresezi? La construcții. Moto: Cine nu vrea nimic și cine nu știe nimic se duce la construcții sau la calea ferată. La calea ferată era mai greu. Precis că acolo mi-ai fi cerut certificate și permis de ședere, și cine știe ce alte brînzeturi. Deci, hai la construcții. La construcții primesc pe ordine. O știam. M-am bucurat că în echipă erau și Addi și Zaremba care reparau niște bucătări vechi din Berlin. De îndată ce a sosit, Addi a spus: «...mneapă» fiindcă așa se cînd într-o undeva.

Îl cunoaștem pe tipul ăsta. Dar dacă l-ai fi întrebat ceva despre Salinger sau altcineva, habar n-avea. Nu ția decât ce era scris în cartea de specialitate.

Poate că totul s-ar fi petrecut altfel dacă Addi n-ar fi chiuilit într-o zi. Eram împotriva acestui sistem. Poate că nici cu nervii nu prea stăteam bine atunci din cauza chestiei cu Charlie. Mă călca pe nervi mai mult decît mi-aș fi putut imagina.

Al doilea lucru pe care mi l-a făcut Addi a fost atunci cînd mi-a întins o rolă de zugrăvit și m-a întrebat dacă am pus mina vreodată pe un lucru ca ăsta. Fiecare pionier cunoaște sculele astea. De aceea nu am vrut să-i răspund. Mi-a dat apoi o pensulă și m-a trimis la Zaremba să vopsesc ferestre. Bineînțeles că toți își zgîiau ochii să vadă cum o s-o scot la capăt. Mi-am mai venit în fire după ce am dat cu ochii de Zaremba. A fost cum se spune, o dragoste la prima vedere. Am observat însă imediat că bătrînul este un dobitoc. Avea peste șaptezeci de ani. Ar fi putut ieși de multă vreme la pensie, dar continua să mai robotască pe ici pe colo. Era în stare să și lege niște perii de picior și să danseze frecînd parchetul, de-îl curgea sudoarea de pe față. În rest era doar piele, oase și mușchi. Unul din trucerile sale consta în aceea că îl pune pe cîte unul să dea drumul unui briceag deschis deasupra bicepsului. Sărea din loc exact la moment. Uneori făcea pe clopotarul de la Notre-Dame. Își scotea un ochi, că-l avea de sticlă, se-ndola din spate și-ncepea să salte prin încăpere. Noi ne tăvăleam pe jos de ris. De ochiul de sticlă își facuse rost în Spania. Adică ochiul era din Filadelfia, în afară de asta, îl mai lipsea o bucățică din degetul mic și două coaste. Nu-i lipsea însă nici un dinte, nici brațele iar pieptul îl era plin de tatuaje. Nu tatuaje de femei grase și de inimi sau de ancore, ci steaguri, stele, seceri și ciocane, ba chiar și o bucată din zidul Kremlinului. De fel, era de undeva din Boemia. Dar ceea ce era de haz este că se

mai ținea și de femei. Nu știu dacă mă credeți dar așa era. Zaremba avea în grîji vagonul-dormitor. Făcea curățenie și purta la el totdeauna cheia. Era un vagon destul de frumuseț. Odăta, se făcuse deja întineric, m-am apropiat de vagon. Nu știam nimic pînă atunci decît că trebuie să repar ceva sub vagon. L-am auzit foarte clar pe Zaremba chîltîind în vagon cu o femeie. După felul cum ridea, ea părea să fie foarte draguță. Să nu credeți totuși că numai pentru atîta lucru îl simpatizam pe Zaremba. Chiar dacă de la bun început m-a ntrebat dacă sunt la zi cu sindicatul. Era casier. Chestia m-a cam supărat, și dacă n-ar fi fost Zaremba, aș fi făcut imediat stînga-mprejur. I-am dat deci carnetul de sindicat. L-a luat și-a început să-l ris-folască. Voia probabil să mă ale cîte ceva despre mine. Sigur că la Berlin nu plăteam nici o leacale. A scos atunci din buzunar o cutuță caraghioasă de finichia și mi-a cerut să-i plătesc și din urmă. Tocmai cînd nici măcar pentru benzi de magnetofon nu aveam bani.

Mi-a spus apoi să vopsesc ferestrele. Era o vopsea a dracului: curgea toată în jos pe geamuri. Exact ca acasă, unde am vopsit de zeci de ori ferestrele. Dacă nu s-ar fi holbat atîta la mine, cred că-aș fi scos cea mai curată fereastră. Nu atît de curată ca a lui Zaremba, bineînțeles, care lucra cu o mașină. În orice caz ar fi ieșit la fel de curată ca a celorlalți, inclusiv Addi. Addi se enervă. Cît pe-aci să explodeze de n-ar fi fost Zaremba lîngă mine. Pe Zaremba nu-l puteai scoate din fire. Dar el nîci nu se uita la mine. Și-atunci Addi a început să strige: În locul tău, aș minți toată fereastra.

Vă puteți imagina ce a urmat: am mințit toată fereastra. Addi, cînd a văzut, mai s-a cădat de pe scară. Atît l-a trebuit lui Zaremba: a început să cînte. Credeam că mă lovește dambლა, Zaremba însă continua să cînte și ceilalți după el. Nu vreun șlagăr sau unul din acele cîntece a căror primă strofă o știi pe dinafară. Ci, ceva cam de felul ăsta: «Sus socialiști, strîngeți rîndurile. Trompetele ne cheamă, drăpalele flutură-n vînt». Era adevărat cor, pe cîntea mea. «Sus, socialiști!», tocmai în clipa cînd mie-mi pică pensula din mînă. Asta era metoda lui Zaremba cînd Addi era gata să explodeze. Am observat-o și cu alt prilej, cînd lucram undeva într-o bucătărie împuțată. Pereții erau cam coșcoviți și trebuiau să fie ghipsuiți. Addi mă ntrebă: Ai avut vreodată de-a face cu ghipsul? Atunci apucă-te de zidul ăsta!

În stilul ăsta îmi vorbesc.

Am început să amestec ipsosul într-o căldare. Nu știu dacă vă dați seama cum merge treaba asta. Pentru mine însă a fost totdeauna un chin: ba puneam prea mult apă, ba prea mult ipsos, tocmai bine ca ipsosul să se întărească repede. Îmi venea să mă dau cu capul de pereți. Dar a venit salvarea, tocmai cînd Addi, scos din țîșni, mă amenința: Am să-ți torn căldarea în cap.

Dînd să mă feresc, mi-a scăpat tot ipsosul în căldare. Exact. În clipa aia Zaremba a început să cînte. Văzuse probabil din closet sau dracul știe de unde toată tărășenia și a mîrosit că nu-i a bine. De asta dată în cîntec era vorba de niște partizani. Toată trupa începu să-l îngine. Exact la moment. Addi, scrișnind din dinți, mi-a trimis într-o cameră să frec parchetul. Am aprins lumina și m-am pus pe treabă. Aș fi vrut să-l văd pe Zaremba dacă l-ar mai veni să cînte la munca asta. L-am auzit doar ocărîndu-l pe Addi în bucătărie: Trebuie să fie mai calm, gustuțurile. Mai calm, he.

Addi: Spune-mi ce cauți ăsta la noi? Țăta vrea doar să ia bani pe spinărea noastră. Sticlă, bat-o vina.

Zaremba făcu: Cum... sticlă?

V-am spus mai înainte că Zaremba era din Boemia. De aceea repeta de cîte trei ori pe acest «cum» la fiecare frază. Acest «cum» spunea mai mult decît

un întreg roman. Când spunea: «cum?» și se mai uita și chiorș, însemna: stai? te mai gîndește colega! Când spunea: «cum?» și ridica din sprincene, însemna: mai termin-o colega! Când se și încrunta, și-și scotea ochiul, știam că urmează clopotarul de la Notre Dame. Cîneva mi-a povestit că imediat după '45 Zaremba ar fi fost judecător la tribunalul suprem de la Berlin sau pe altundeva și a pronunțat cele mai hazlii dar și cele mai aspre sentințe.

Cum, așadar domnule acuzat, zici că-ai fost de multă vreme prieten al comunistilor, auzi? «Auzi» asta era tot o vorbă de-a lui.

Acum însă Zaremba era o biată viață de jug.

Nu știu dacă Zaremba cînta de plăcere sau doar așa ca să-l potolească pe Addi, în orice caz, ordine n-am mai primit decît de la el. Primul a fost acela să vopsească amestecul și tavanul unui coșot împuțit. M-a lăsat de unul singur. Am început să vopselesc vopselele pînă a ieșit un fel de sos albastru cu care am vopsit pereții și tavanul, de-ai fi zis că-i pop-art. Pînă la urmă au ieșit niște dungi, ca benzile de circulație și totul într-un splendid albastru. Nici un terminasem bine, cînd mi-am pomenit cu Zaremba și cu restul trupei în spatele meu. Probabil că eram curioși, mai ales Addi, să vadă cum am scos-o la cale. Zaremba a spus: Cum? Eu?!

Asta a fost cel mai lung «cum» pe care l-am auzit vreodată în viața mea. Îi mai și văd cum își înclină capul, se încrunță și începe să transpire. Nu mi-a spus decît atît: «Mai bine te pictai și pe tine». Sunt mîndru și astăzi de această nouă variantă a lui «cum».

«Așadar stătea numai de giubșuglucuri. Asta era clar. Dar tocmai asta ar fi trebuit să ne însușe mîndrie, mai ales mie. Eu am fost însă acela care l-am gonit. Nici Zaremba n-a putut să schimbe ceva. Dealtfel, cred că Zaremba a fost singurul om care și-a dat seama că-n Edgar există stoffă. Eu însă nu puteam da înapoi. Era vorba de aparatul de vopsit, fără ceață de ulei, NFG. Mai construiseam noi pînă atunci și alte aparate, dar asta era cel mai mare. Era un aparat cu care puteai sprîui pe rînd toate culorile de vopsea fără să se formeze ceață între culori. Cel mai fain aparat din cîte există pe lume. Dar tocmai atunci mi s-a nîfundat. Nici măcar experții pe care i-am chemat n-au putut o scoate la capăt. În același moment i s-a nîfundat lui Edgar să facă și unele observații. Am simțit că-mi plesnește gulerul cîmășii. Nu vreau să mă scuz, dar îmi ieșisem din minti.

Si-acum, făr-mi te rog plăcerea Addi și ascultă-mă o clipă. Nu mă interesea nimic, și cu atît mi-a putîn aparatul vostru NFG. Nici măcar ideea ta cu aerul comprimat sau ideea mea cu hidroafrica. Totul a fost doar vorbărie. Recunosc că văzusem un aparat hidroalic sub vagonul nostru, m-am împiedicaser de vreo trei ori de el, dar habar n-am avut. Pînă într-o bună zi cînd Zaremba a adus vorba despre el. Cînele ăla bătrîn cred că mă văzuse din fereastră, cînd m-am strecurat sub vagon.

«N-ai văzut niciodată așa aparat, cum? Nici nu puteai să-l vezi. Păi asta-i unicat. Împrăstie culorile pe pămînt, în apă și-n aer și este în stare să facă în trei ore ceea ce fac trei zugravii într-o zi, și, pe deasupra, nu produce nici ceață. Bate orice aparat de pe piața mondială, chiar și p-alea americane. Să-l vezi numai cum funcționează!»

Șterse cîteva fire închipuite de praf de pe aparat și oftă de cîteva ori, spunînd: Nu e chiar invenția noastră, dar e cel mai bun.

Voia să-i atingă pe Addi și pe ceilalți din brigadă, care se adunaseră în jur. Roti de cîteva ori aparatul, dar acesta se încălzește și nu porni. Făcea doar ceață.

Am spus: Mașina nu poate înlocui niciodată pensula. Dati-mi voie să continui! Addi se rătoi deodată la mine: Ascultă, amice, totu-i bun și frumos. Nu știu de ce fel de spleen suferi. Asta-i clar, dar nu mă interesează. Să știți că noi ștem o brigadă, nu chiar atît de slabă, din care faci și tu parte și în care pînă la urmă o să trebuia să te-ncaieri și să tragi alături de noi. Să știți că nu ești primul caz. Am mai avut noi și alții pe care i-am modelat. Întreabă-l pe Jonas. În orice caz, o să mă treacă vreme pînă ce ajungi să spargi norma.

Așadar, din nou provocare. Făcu stînga-împrejur și plecă urmat de ceilalți. N-am înțeles decît pe jumătate. Vorba aia cu mașina era cu totul nevinovată. Aveam în cap lucruri mult mai importante, de pildă pe bătrînul Werther. Am analizat situația și-am ajuns la convingerea că am descoperit punctul slab al lui Addi în ceea ce privește sprîuitorărea.

Zaremba adăugă: Trebuie să-l înțelegi. A fost ideea lui. Și să nu te-atingi de ea!

E: Este cel mai timpot om din cîți există; te urmărește pas cu pas ca unul care nu-și nădărnicește mulțumiri, și nici în stare să mulțumească cuiva.

Ere și asta o frază a bătrînului Werther. Zaremba își șterse picăturile de sudoare și murmură: Cum? Asta să-n-o mai spui.

În sfîrșit vorbise și el odată nemțește cum trebuie.

La cîteva zile după aceea, Addi și toată brigada au montat sprîuitorărea în fața unei case vechi și i-au făcut legătura. Doi experți, aduși de cine știe unde, veniseră cu o trusă întreagă de duze. Urma să se facă o probă. Mare spectacol, mare. Se adunase o mulțime de oameni: zidari, faianțari, mozaicari, mărg, oameni care robotesc la case. N-a mers treaba cu nici un fel de duză: ba ținea doar un jet subțire ca un vierme, ba împrîștia o ceață de parcă stropsea vile. De la început experții nu prea erau entuziasmați, totuși au încercat toate duzele. Addi îi dădea mereu zor, ca un cal de cursă lungă. Cînd au ajuns la duza cea mai mică, presiunea a devenit atît de mare, încît furtunul a plesnit și vopseaua galbenă îi pre-făcu pe toți, pe o rază de zece metri, în chinezi, mai ales pe Addi. A fost un haz de nedescris.

Experții au spus: Să ne oprim aici. N-am reușit, nu-i nimic. Deocamdată problema nu poate fi soluționată. Nu este vorba numai de duze.

M-am apropiat și eu și am început să flutur prin aer pistolul Werther: e-o chestie simplă, ca viața omului. Unii lucrează ca să trăiască, pentru ca apoi, în timpul liber care le rămîne, să facă tot felul de planuri cum să scape de banii pe care i-au cîștigat.

Specialiștii m-au luat drept clown al brigăzii. Au zîmbit în silă. Brigadă în frunte cu Addi reveni. Toți continuau să se steargă de sosul galben care li se prelingea pe obraji. Pentru orice eventualitate, m-am pregătît pumnii, dar n-a fost nevoie. Addi murmură: Șterge-o imediat! Î șterge-o că altfel nu garantez de nimic.

Pot să spun că nu i-am recunoscut mutra; pînă și ochii îi erau plini de mîzgă aia galbenă. Arăta însă ca unul care e gata să explodeze. Addi avea peste douăzeci de ani. Nu știu de cîți ani nu mai urlae, de-ala am și șters-o imediat. Întîl-sesem prea mult coarda. Așa, ca să nu mă socotească nimeni laș. Ca boxer, tot nu m-aș fi putut apăra. În plus, mai era acolo și Zaremba care-mi dădu a-nțelega: Șterge-o cît mai e timp! Îsta a fost deocamdată finalul primului meu spectacol ca vopsitor, cu Addi și tovarășii lui.

Și fiindcă mal era și o zi cam urîtă, am șters-o imediat șter par-laua mea.

Primul lucru a fost să imprim pe o bandă nouă cîte ceva din Old Will: Voi toți sînteți vinovați, voi care m-ați băgat la jug și mi-ați pâlsvărit atîta despre

@Asociația Ziaristilor Independenți din România

nu mai știam cine sînt și unde sînt. N-am mai avut curaj să mai sun odată și să spun ceea ce nu am spus. Nu știu dacă mă înțelegeți.

Pînă la urmă m-am întors în pavilionul meu, ca de fiecare dată. Voiam să ascult muzică, am și ascultat, dar nu știu de ce, de astă dată nu mi-a plăcut. Mă cunoșteam destul de bine ca să-mi pot da seama că ceva nu-i în ordine cu mine. M-am analizat profund și am ajuns la convingerea că ar trebui să m-apuc să construiesc eu însumi o pompă. Un NFG al meu. Nu-mi dădeam deocamdată seama, cum. În orice caz cu totul alta decît aceea a lui Addi. Știam de asemenea că n-o să las nimic fără niște scule cumsecade. Nu era iolul meu însă, să dau înapoi în fața unor asemenea greutăți. Și apoi totul trebuie făcut în cel mai strict secret, iar cînd o fi gata, am s-o prezint ca un lored. Nu știu dacă mă înțelegeți. Idiot cum sînt, m-am apucat să caut, încă în aceeași zi, tot felul de lucruri, utilizabile încă. Nu știu dacă vă puteți imagina cîte lucruri pot găsi într-o colonie părăsită. Dar ca să nu lungesc vorba: tot felul de lucruri în afară de ceea ce îmi trebuia... Am adunat tot ceea ce mi se părea că mi-ar fi de folos. Mai întîl materialul, mi-am zis. Asta a fost primul pietruș de pe mormîntul meu, primul cui pentru sicriu.

«Pot să vă spun că, foarte curînd, l-am chemat înapoi. Asta, mai ales, în urma inițiativelor lui Zaremba. În principiu, însă a fost prea tîrziu. Edgar se apucase întretimp să lucreze la pompa sa NFG, Zaremba nu știa. L-am descoperit, lucrînd, în pavilion. Dar nu am văzut niciun fel de urmă de atelier. Din păcate nu ne-a venit ideea să ne uităm și prin bucătărie.»

În zadar ați fi căutat să intrați în bucătărie: era încluiată. Nu ați fi lăsat pe nimeni să intre. Poate nici pe Charlie. Eram tocmai în plină construcție, cînd am zărit scîlfirăla cheală a lui Zaremba, apărînd de undeva dintre tufișe. Am încluiat imediat bucătăria. M-am întins pe sofa mea veche și am început să tuseșc. Nu fiindcă aș fi fost bolnav și nici cum se tusește de obicei. De tuit însă tuseam oarecum. Cine știe, poate din pricina răcelii contractată în pavilionul ăsta vechit. Poate că ar fi trebuit să fac focul. Dar în acest caz trebuia să încet și să tusea. Într-un cuvînt, m-am obșnuit cu lucrurile așa cum arătau. Începeam chiar să fac și comparații: Edgar Wibeau, genul anonim lucrînd fără speranțe la noua sa invenție, cu plămîinii pe jumătate mințați de ofițeri, dar fără să redede un pas. Mare idiot eram, pe cuvîntul meu. Dar asemenea gînduri îmi dădeam ghes. Nu știu dacă mă înțelegeți. Tuseam așadar, cînd întreaga brigadă a dat buzna în casă. Mai întîi Addi, urmat de Zaremba. Probabil că bătrînul îl împingea din urmă pe Addi. Cred că tipii își făcuseră probleme de conștiință, după ce m-au gonit, iar eu zăceam acum pe canapea, tușind! Nici nu vă puteți imagina cît de bine mă aranja tusea asta. În plus mi-am mai scos și la belele din țoalele vechi de pe canapea, ca să se vadă că este prea scurtă.

Zaremba mă luă în primire: aș! Parcă tuseai mai bine atîdată. Apoi se dădu în lături, pentru ca Addi să-și poată rosti cuvîntarea. Addi căută să se rezime de ceva, apoi îi dădu drumul: Ceea ce voiam să spun este că uneori sînt cum trîznii, îmi sare mustarul, ăsta-i felul meu, incontestabil. Trebuie să ne gîndim cu toții la asta și pe viitor. Fiindcă sprîtușcarea tot s-a dus dracului. Am scăpat trenul, incontestabil.

N-aș putea zice că nu l-a venit greu să vorbească. Aproape că mă și emoționează. De vorbit, eu nu puteam vorbi, din pricina tusei. Jonas, cel care se căsă, a rezolvat tot ce mai trebuia să urmeze: Noi sîntem de părere că ar trebui să te specializezi în dușumele. Se poate lucra și cu role I.A. iar simbăta mergem la popice.

Între timp veniseră și ceilalți din brigadă. Doar așa de formă, bineînțeles. Mai întîl unul și apoi încă unul. Aveam impresia că Zaremba și Addi se postaseră în

colțul camerei, în cazul cînd aș fi încercat să dau asaltul. Se zgîliau la operele mele complete. Îmi dădeam seama că sînt încluiată. Ca urmare am devenit un fel de pasăre rară pentru ei, nimeni nu se mai agăța de mine. În afară de Zaremba. Old Zaremba avea ascendență asupra mea. Începu să se învîrte prin cameră, să încerce chiar și clanta de la bucătărie. Ușa era însă încluiată, după cum v-am spus, și la întrebarea cu înclucătoare dacă voi rămîne și peste iarnă aici, nu am proșut ce s-a răspuns. Chestia asta cu tusea nu fusese prevăzută. Venise ca din senin, în clipa cea mai idioată. Zaremba vroia să mă ducă la medic. Nu prea mi se convenea. L-am îndrăguit că tusea asta mă înclucă în fiecare toamnă, doar că nu este deloc gravă. O alergie, sau dracu știe cum i se mai spune. Un caz singular. Un mister pentru știință. Cu asta am terminat. Și pot să vă spun că din ziua aceea, tusea a evoluat din ce în ce mai bine. Adică s-a cam totîntrecut în cîntecul. Doar icli-cînd, cîte vreun acces. Doctor mi-ar mai fi trebuit! Din partea mea, n-au derit să crape toți. O singură dată fusesem de bună voie la medic. Din pricina unor abcese la picior. Într-o jumătate de oră cînt am stat întins pe masă, mi-a făcut vreo două injecții, apoi mi-a smuls câteva unghii de la picior. Îmi venea să urlu. Și totuși, vrînd-nevrînd m-am apucat să mă plimb prin salo. Singele curgea al dracului prin bandaj. Dar n-am pretins nici cădurci de plimbare sub altceva. De atunci, întepensesc decite ori vîd un medic.

În orice caz, din ziua aceea, m-am aflat sub protecția naturală a lui Addi. Asta din pricina tablourilor și a tusei, unice pe lume. Uneori mai întreprindeam cîte ceva. Cu tact însă. Nu mai aveam niciun fel de chef să-i văd apărînd în corpore pe tarla mea. Și ca nu cumva să miroasă ceva despre pompă. Mă gîndim ca un idiot cît de mare va trebui să fie pompa. Am renunțat la orice altceva, nici chiar pistolul Werther nu mă mai interesa. Am pictat cu rola dușumeaua și uneori simbăta m-am dus și la popice. În timp ce stăteam ca o stană de piatră, ei jucau și-și spuneau desigur în sinea lor: Ce mirunat, l-am făcut pe Wibeau să se încladeze! Gîndul meu era însă la pompa de acasă.

Tocmai în vremea aceea mi-am adus din nou amînte de muzeul hughenotilor. Uitaseam de mult de el. Mai ales că întrebasese zece oameni, ca la plebiscit: Nu știți cumva unde se află Muzeul Hughenotilor? Rezultatul: zero absolut. Niciunul nu știa că ar exista așa ceva la Berlin. Toți mă considerau idiot sau turist. Și deodată am dat de el. Se afla într-o biserică ruînată. Cîldirea mă interesa deoarece era prima adevărată ruînă de război, pe care o vedeam. La Mittenberg nu căzuse nicio bombă! De altfel generalul Brussilov, sau mai știu eu cine, nici nu s-a gîndit să încercască orașul. Pe singura ușă intactă a clădirii era un afiș: Muzeul Hughenotilor, la dedesubt: Închis pentru reparații. În mod normal, această inscripție nu ar fi trebuit să mă supere deloc. În fond eu eram un hughenot și nimeni nu m-ar fi putut exclude din rîndurile lor. Sînt sigur că dacă seful muzeului ar fi fost acolo, mar fi îmbrățișat, ca pe un autentic urmaș în viață al hughenotilor. Fiindcă după cîte știam, hughenotii erau pe cale de dispariție. Un anumit motiv mă îndemna să fac însă cale întoarsă. M-am analizat: citeva clipe și am constatat că mi-era indiferent dacă sînt sau nu de viață nobilă, sau ce fac sau nu fac ceilalți hughenotii; nici măcar dacă sînt un autentic hughenot sau mormon sau mai știu eu ce. Din anumite motive, lucrurile astea nu mă mai interesau.

În schimb a început să mă frîmînte un alt gînd, la fel de fistichiu: să-i scriu lui Charlie.

Practic n-o mai văzusem din ziua aceea. Eram sigur că întretimp s-a împăcat cu Dieter al ei și că deci nu am nicio șansă. Și totuși nu-mi ieșea din cap. Nu știu dacă mă înțelegeți. Din nou mi-a apărut în gînd idiol Werther. Dar scriseseși el o tranșă de scrisori Charlotiei. N-a trebuit să caut prea mult ca să găsesc pasajul cel

@Asociația Ziaristilor Independenți din România

De la început își pusese pelerina. Ploua, ploua, nebuनेște. Dacă temperatura ar mai fi scăzut cu cîteva grade, ne-am fi pomenit cu un adevărat viscol. Cred că niciunul din noi nu se va gîndi cu plăcere la acea duminică de decembrie. Stăteam rebegeți în barcă, dar eu nu mi-am dat seama. Nu știu dacă mă înțelegeți. Charlie mă cuprinsese de mijloc și-și lăsase capul pe umărul meu. Parcă puteam. Am izbutit totuși să strunesc barca. Nu știu dacă există reguli de circulație pe apă, am auzit pară despre așa ceva. Dar, pe Spreea asta, lungă cît o zi de post, nu se afla în duminica aceea nici un vapor, nici micar o barcă, așa că am dat viteză. Prora se sălta în sus. Nu era rea barca. Probabil că stăpînul ei o folosea pentru uz personal. Am început să fac tot felul de curbe. Mai mult spre stînga, fiindcă în felul acesta Charlie se lipa strîns de mine. Poate că-i plăcea chiar. După aceea a început să conducă ea. Cît pe aci să ne lovim o dată de piciorul unui pod. Charlie nu scoase niciun cuvînt. Avea aceeași mutră ca în clipa în care ieșise glonț de la Dieter. Nu crezusem plină atunci că poți vedea un oraș și din spate. Berlinul văzut de pe Spree, este spațiile Berlinului. Pretutindeni doar uzine și magazine.

La început credeam că ploaia o să ne inunde barcă. Dar nu. Probabil că ne strecurasem noi printre picături. Totuși ne-am udat pînă la piele, în cluda pelerinei. De altfel nici un fel de pelerină nu ne-ar fi fost de folos. Eram atît de murași, înclt puteam face baie în lucrurile de pe noi dar nu ne mai interesa nimic. Nu știu dacă mă înțelegeți că uneori poți fi atît de ud, înclt să nu te mai intereseze nimic.

Deodată, magazinele dispărură. Nu mi-a vedeai decît vile. Trebuia să cotim fie la dreapta, fie la stînga. Am luat-o bineînțeles la stînga. Speram să ieșim din lacul așa cumva. Adică să ne întorcăm pe alt drum. N-ăș putea face cale întoarsă pe drumul pe care am mers. Nu că așa fi fost superstiții. Nu. Ci nu voiam. Probabil că mă plictisea. Cred că era o idee fixă. Ca bunăoară pompa. Cînd am trecut pe lîngă o insulă, Charlie începu să se agite. Voia să facă pipi. Se întîmplă, mai ales cînd plouă. Am căutat un loc mai retras prin păpuri. Am găsit. De altfel era mai mult teren vieran decît păpuri. Ploaia se revărsa furioasă. Charlie dispăru pe undeva. Cînd reveni ne-am așezat pe larba udă a acestei insule. Cred mai de grabă că era o peninsulă. Nu am mai fost pe acolo. Cum ședeam cu pelerina pe cap, Charlie mă întrebă: Nu vrei să mă săruți?

Fraților, m-au apucat alte alea. Am început să tremur. Simțeam că mai este înfuriată pe Dieter. Și totuși am sărutat-o. Obraji ei aveau un miros de fară lăsată multă vreme în scroabeală. Buzele-i erau reci ca ghița, probabil din cauza ploii. Nu i-am mai dat drumul. Făcu ochi mari, dar tot nu i-am dat drumul. Nici nu se cuvenea. Era udă pînă la piele, pe picioare, pretutindeni.

Citsem cîndva într-o carte, povestea unui negru, deci a unui african, care vine în Europa și reușește că cucerească o femeie albă. Începe să cînte în clipa aceea un song de pe la el, de acasă. Am aruncat cît colo cartea. A fost una din marile greșeli să las ceva din mină noastră fiindcă nu pricepeam un lucru. Cu Charlie mi-ar fi venit și mie să cînt. Nu știu dacă mă înțelegeți, fraților. Eram complet pierdut.

Ne-am întors apoi la Berlin pe același drum. Charlie tăcea și deodată deveni neliniștită. Se grăbea. Nu știam de ce. Am vrut s-o trag spre mine, dar se feri, fără nici o explicație. Refuză pelerina chiar după ce i-am dat-o toată. N-a scos un cuvînt tot drumul. Mă simțeam ca un criminal. Am început să fac din nou curbe. Am observat că nu-i mai convine. Se grăbea. Și tocmai atunci se termină și spiritul. Am ajuns, cum am ajuns, pînă la primul pod. Am vrut să mă duc la prima benzinărie. În timpul ăsta, Charlie ar fi așteptat. Dar ea coborî. N-am mai putut-o reține. Coborî și o luă la fugă pe niște trepte de fier și dusă a fost. De cîte ori vedeam în filme că una vrea să plece, iar el vrea s-o rețină, dar ea fuge spre ușă,

iar el se postează în fața ușii sau o strigă, mi se făcea lehamite. Trei pași ar fi fost suficienți ca s-o prind. Dar nu i-am făcut. Am lăsat-o pe Charlie să fugă. Trecură două zile, și idiot ce eram, mi-am dat seama abia acum că trebuia să dau barca înapoi, de unul singur. Nu știu dacă cineva dintre voi s-a gîndit vreodată la moarte. La faptul că într-o bună zi dispari, nu mai ești prezent, ai dat nrtul popii, și încă irevocabil. Eu m-am gîndit multă vreme la așa ceva, dar pînă la urmă am renunțat. Mi-era imposibil să mă imaginez bunăoară în sicriu. Totul mi se părea o idioțenie: să stau în sicriu, unde este complet întuneric, și deodată să-mi vină să mă scarpin pe spinare. Locul este atît de strîmt înclt nu poți mișca nici brațele. Asta înseamnă să fii pe jumătate mort. Sau, probabil ca esto doar o moarte aparentă. Nu-mi pot mișca brațul. Poate că cel ce reușește, esto doar pe jumătate mort, și eu care credeam că sînt nemuritor. Vă recomand, oameni buni, să nu vă gîndiți la așa ceva. Să nu rămîneți într-o barcă sau să vă gîndiți că aceea la care țineți va fugi. Între timp, pînă cînd m-am prezentat cu barca, proprietarul anunșase poliția fluvială. Acum era foarte fericit cînd o văzu din nou. Cred că nici el n-a s-o uitate curînd ziua asta. La început bănuiam că o să facă cine știe ce mare har. Îmi și pregătisem pumnii. Ca în fața benzinăriei care nu voia să-mi dea spate. Era un tip din acela care spune: și dacă nu-mi aduci canistra înapoi? Cu oameni dăptia n-o scoți la capăt.

Acasă, mi-am pus hainele la uscat. Nu știam ce să mai fac. Pur și simplu nu știam ce să fac. Eram cu totul la pămînt. Am pus banda cu tinerii M.S. Am început să dansze vreo două ore, dar după aia, i-ar n-am mai știut ce să fac. Am încercat să dorm. Trei ceasuri m-am zvîrcolit pe canapeaua mea veche. Cînd m-am trezit, izbucnisese cel de al treilea război mondial. Atac cu tancuri. Am sîrit ca ars din pat și am alergat spre usa de unde veneau zgomote de șenile. Cînd s-a deschis ușa, o namilă de fier mală mă zdorbeasca. Era un bulldozer. O sută cincizeci HP. Am început să urlu. La o jumătate de metru în fața mea namila stopă. Conducătorul coborî din cabină. Fără nimeni fel de avertisment mă atîsne cu o dreaptă atît de grea înclt m-am pomeni la doi metri în spatele pavilionului. M-am ridicat și m-am pregătii de contra-atac.

I-am tras o stîngă, de s-a cutremurat. Cred că sînt stîngaci, nu v-am spus asta. A fost singurul lucru de care mama Wibeau nu a putut să mă desoțte. A făcut tot posibilul, iar eu, ca un idiot ce sînt, mi-am dat contribuția la eforturile ei. Pînă ce am început să mă bilbi și să fac în pat. Atunci medicii au spus: stop. Mi-au permis să scriu din nou cu stînga și deodată mi-a pierit bilbala și nici în pat nu mai făcut. Urmarea a fost că ulterior am izbutit să mă descurc foarte bine cu dreapta, ba chiar mai bine decît cu stînga. Dar stînga a fost totuși pe primul plan. Conducătorul tancului nu știa asta și nici nu s-a pus în gardă. A pălit ca un brînzoi și s-a așezat în iarba. Atît a spus: încă o secundă și te-ăș fi terculat ca să stau p-o-mă la zdup. Și am ter copiii. Cum de mai locuiești aci, ori ești nebun?

Tipul destelenei cu bulldozerul: Doar cîteva zile și după aia mă cărlăbesc. Ca un scos din minți. Am murmurat. Am fost convins că la Berlin nu mai am ce să caut. După o noapte de glîndire m-am convins că la Berlin nu mai am ce să caut. Fără curiozitate, nu avea niciun haz să mă rămîn. Mă tot scuзам cînd că ea a început cu sărutările. Încetul cu încetul mi-am dat înăseama că ajunsesem prea departo. Ca bărbat ar fi trebuit să păstreze măsura.

El mai spusese: Bine, fie trei zile. Pînă după Crăciun. După aia, gata, nu? E clar?

Încăleacă apoi pe tanc. Eram decis să termin cît mai repede pompa, dar trei zile înseamnă mult prea pușin. Să trag chiulul de la lucru nu-mi convenea. Nu voiam să mai atrag un nou risc. Exact după douăzeci și patru de ore Zarembar ar fi apărut

În fruntea brigăzii și mi-ar fi dat ceea ce mi se cuvenea. Sau Addi. Eram doar marele lui succes în materie de încadrare. Voiam să fac pompa, să i-o trîntesc lui Addi pe masă, să mă volatilizez apoi la Mittenberg, și să mă pun pe învățtură. Pînă în halul ăsta ajunsesem. Nu știu dacă mă înțelegeți. Mă cam incurca faptul că era în preajma Crăciunului. N-am luat parte niciodată la farfâsiurile de Crăciun. N-am stat niciodată în jurul bradului să cînt «O, brad frumos», sau să mă uit la cozonică. Am plecat deci imediat la post și mă conving că nu a venit cumva vreo scrisoare de la Willi. În alte zile mă duceam numai după terminarea lucrului. Am rămas de-a dreptul surprins cînd am găsit o recomandată de la Willi. Am deschis de îndată. Mai bine n-aș fi deschis-o. Fraza cea mai importantă era aceasta: ... fă ce vrei cu mine, dar n-am avut încotro. I-am destăinuit mamei tale unde te afli. Ca să nu rămîi uluit cînd o vezi-o.

Scrisoarea făcuse două zile. Dacă a plecat cu trenul de dimineață seara va fi aici. Scotînd și drumul pe jos. Apădar așa mai avea o șansă. Mi-am cumpărat o pungă de lapte, fiindcă laptele te satură și m-am înecat în pavilion. Am tras perdelele la toate ferestrele. Afară am pus și un bileț: *Adi! Intră! Imediat.*

Un bileț din ăsta e bun și pentru timpul de buidozerist, dacă eventual s-ar mai întoarce, îmi spuneam. M-am apucat apoi de pompă. Am început să rotoresc la ea, ca un apucat.

Luni, cu o zi înainte de Crăciun, nu a venit la lucru. Nu ne-am creat probleme. Fusese o zi frumoasă și am fi putut trage serios, dar ne îndepărtasem obligațiile de plan pe tot anul. Și apoi era pentru prima oară că lipsea, după ce-l recuperasem.

Ăsta a fost norocul meu. Singurul calcul care-mi reușise. Fiindcă nu înțelegeam de ce stînt atît de sigur cu pompa aia, eram într-adevăr mai sigur ca oricînd. Ideea cu hidraulica era mai logic decît oricare alta. Cea de vopsea era produsă de aerul comprimat. Rău era că nu mai aveam timp să fac și duza, Trebuia să aștept pînă la terminarea lucrului sau pînă seara, și s-o șterpelesc de la Addi. Duza lui Addi fusese montată sub vagonul nostru dormitor. Urmasoarea problemei suva cam așa: cum am să realizez cai-putere necesari pentru ambele cilindre de presiune. Din fericire mi-am putut face rost de un motor de doi cai. Nu știu dacă vă puteți imagina ce înseamnă doi cai cînd se pun în mișcare. Să nu vă imaginați cumva că ar fi vreo jucărie. Vreun hobby. Avea dreptate Zaremba. Chestia ar fi fost o adevărată senzație: tehnică și economică. Ceva asemănător cu acționarea roților din față la automobile, la vremea ci, dacă vă dați seama de asta. Puteai deveni dintr-o dată celebru, bineînțeles în lumea tehnică. Voiam să i-o pun pe masă, lui Addi, și să-i spun: «A pasă pe butonul ăsta».

S-ar putea totuși să nu iasă nimic. Atunci ai renunța cu totul la Charlie și ai șterge-o. Adevărul este, că nu i-ai fi trîntit-o pe masă. Era prea mare. Arăta ca o pompă aspiratoare acționată de aer. Aveam tot ce-mi trebuia, dar piesele nu prea se potriveau între ele. Trebuia să încep să ajustez. Altfel n-aș fi terminat niciodată. Ceea ce îmi lipsea era o mașină de găurit electrică, iar motorul avea bineînțeles treisuteoptzeci de volți. Asta însemna că trebuia să ridic curentul de două sute douăzeci de volți la treisuteoptzeci. Speram ca, transformatorul, pe care-l aveam, să-mi fie de folos. ăsta o să fie încă un cui la sicriul meu. Timpul mă zorea. E adevărat că nici instrumente de măsură nu găsești oriunde, așa cum ai găsi un amortizor de șoc de la vreun autocamion vechi. Și fără amortizor de șoc ai fi fost în aer. Învelișurile trebuie să fie groase, din cauza presiunii. La nevoie, ai mai găuri duza. Dar asta ar fi dus la îngroșarea jetului. Pe la prînz ajunsesem în stadiul în care aveam neapărată nevoie de duză. Am pornit spre șantier. Nu eram convins că totul este gata sau că am să izbutesc de la prima încercare. Dar mai aveam la dispoziție o

noapte, în care aș fi putut remedia totul. M-am mai calmat. M-am Wibeau nu putea sosi decît în dimineața următoare. Pe șantier era întineric. M-am strecurat sub vagonul dormitor și am început să demontez puștile olandeze. Din păcate nu aveam la dispoziție, ca unealtă universală, decît cleștele pentru țevi, iar puștile olandeze erau strînse de mama focului. Abia am izbutit să le slăbesc. În clipa aceea mi-am dat seama că Zaremba este în vagon cu o femeie. Desigur că i-am deranjat cînd am lucrat sub vagon. Am auzit sub vagon un: Ei?

Stătea în fața mea și se zgîlia la mine. Lumina din vagon îi cădea în spate. Avea în mîna o toporișcă. Credeam că trecerea bruscă de la lumina la întineric are să-l orbească, îi vedeam și ridurile de pe obraji. Credeam că și el m-a văzut de la distanță, deși n-am mai mișcat. Zaremba era singurul om, cred eu, care ăsta și-l dădea seama despre ce era vorba.

La întoarcere n-am mai dat peste nimeni. Aș fi putut ploca chiar la Mittenberg, fără să mă vadă cineva. De altfel, după ora opt, nu mai e nici o desovărie. Între Mittenberg și Berlin: toți stau înghesuiți la fața televizorului. Doar cîțiva golani rătăceau prin parcuri sau în fața cinematografelelor. În rest, tîpene.

Pe la orele două aveam montată duza în stît. Implusem pînă la jumătate rezervorul cu vopsea de ulei. Am controlat din nou comutarea. De asemenea întreaga instalație. V-am mai spus cum arăta. Din punct de vedere tehnic, era în general, inacceptabilă. Dar pe mine mă interesa principiul. Acesta a fost aproximativ ultimul meu gînd cînd am apăsat pe buton. Demontasem butonul de la sonerie, deși în mod normal ar fi trebuit să pun un comutator. Dar voiam să-i spun lui Addi: «A pasă pe buton».

Cred că am făcut o mare idioțenie. Ultimul lucru de care-mi dau seama a fost lumina mare și că nu-mi pot desprinde mîna de pe buton. Mai mult, n-am observat. Mi s-a părut totuși că instalația hidraulică nu a pornit. Probabil că tensiunea a fost prea mare și în asemenea cazuri nu-ți poți desprinde mîna. Asta a fost. M-am dus oameni buni!

Cînd am văzut că nici marți nu apare Edgar, am pornit la prînz spre el. Pe teren se aflau cei de la primul ajutor. Cînd le-am spus cine sîntem, ne-au povestit ce s-a întîmplat. Și au adăugat că nici la spital nu mai are rost să mergem. Parcă ne-a lovit cineva cu parul în cap. După aia ne-au lăsat să intrăm în pavilion. Primul lucru pe care l-am observat au fost pereții în bucătăria plină de vopsea. Nu se ucase încă. Era aceiași vopsea cu care vopseau panourile de bucătărie. Mirosea a vopsea și izolație arsă. Masa era răsturnată. Toate paharele, țîndari. Pe jos, un electromotor ars, capete de țevi, îndoite, buclă de furtun. Le-am spus celor de la primul-ajutor tot ce știam, dar n-a trebuit să dăm și declarații. Zaremba a spus de la ce întreprindem venisem. Asta a fost tot.

N-am mai lucrat nimic în ziua aia. I-am trimis pe toți acasă. Doar Zaremba nu voia să plece. S-a apucat să scoată vechia pompă de sub vagon. Mai arăta-o: lipsea duza. Ne-am întors de îndată la pavilion. Am găsit duza în bucătărie, vîrîtă într-o bucată de teavă de gaz, veche. Am adunat toate lucrurile care mai erau acolo. Chiar și ațelul prins în șuruburi de masă. Acasă le-am spălat de vopsea. În zilele de Crăciun am încercat să reconstitui totul. Mai bine aș fi jucat puzzle. N-am reușit. Probabil că mai lipseau circa jumătate din piese, bine înțeles și compresorul. Am vrut să mai trec pe la pavilion, dar terenul era complet nivelat.

Probabil că a fost mai bine așa. N-aș fi putut supraviețui unui eșec. Ajunsesem să-l

Înțeleg perfect pe old Werther, motivul pentru care nu a mai putut continua. Cred că niciodată n-aș fi renunțat de bună voie la viață. Nici să mă spînzur de primul cîrlig. Asta nu. Maș fi întors chiar la Mittenberg. Nu știu dacă mă înțelegeți. Cea mai mare greșeală a vieții mele a fost că n-am știut să pretind. Nu m-am lăsat biruit. Am vrut ca un idiot, să ies mereu învingător.

«Și totuși. Aparatul lui Edgar nu-mi dă paco. Am impresia că Edgar era pe urmele unui lucru senzațional, un lucru care nu-i trece vre-uniua prin cap, zilnic. Nu e vorba de o idee fixă. Incontestabil.

«Și tablourile? Credeți că s-ar mai putea găsi vreunul?

«Tablourile? Nimeni nu s-a mai gîndit la ele. Erau pline de vopsea. Cred că au fost nivelate cu tot restul.

«Ați putea să-mi descrieți vreunul?

«Nu mă pricep la lucruri din astea. Nu-s decît un simplu vopsitor. Zaremba spunea că ar fi dintr-o familie onorabilă.

Nu-i de mirare, că și tatăl său...

«Nu-s pictor. N-am fost niciodată pictor. Sînt statistician. Nu l-am mai văzut pe Edgar de la vîrsta de cinci ani. Nu știu nici acum nimic despre el. Charlie, un pavilion, care nu mai există, tablouri care au pierit și mașina asta.

«Din păcate nici eu. Asta nu înseamnă că a vrut să-și facă singur de petrecanie. Nu știu cărei greșeli l-a căzut victimă. Dar după cum spun doctorii, a fost o chestie de curent electric.»

În românește de L. VOITA

MARCEL BRESLAȘU

Surprizele unui atelier

EDGAR ALLAN POE

CORBUL

Într-o noapte fără nume — moșaiam peste volume
Dibuiind pierdute tîlcuri în vre-un straniu autor.
Dom s-adorm, cu mintea-n mocnet,
cînd pîrui s-aud un pocnet
(Ca și cum un gîngăș cloccet) bate-n ușa din pridvor
« Vre-un drumet, mi-am spus, firește ciocănește în pridvor.
Asta-i tot, vre-un trecător! »
N-am să uit — Era în toiul lui Decembrie plin de slăuiri,
Cînd tăciunii-și joacă boiul și strigăul pe covor,
Zorii mai erau departe și strădaniile deșarte
De-a căta din carte-n carte balsam aprigului dor
După cea pe care-n slavă îngerii-o numesc Lenore!
Vai, doar ei în graiul lor!

Și-ndoișul, mătăsosul fașnet al perdelei roșii
M-a pătruns, m-a-mpins cu groaza unui nemiștiut fiar
Ca s-astîmpăr cele spaima sufletu-ncepu să-ngoime:
« Vre-un drumet îmi cere tainic odăpost și ajutor,
Întîrziot drumet și tainic în nămeții din pridvor.
Asta-i tot, vre-un călător! »

Nemai întîrziind o clipă, gîndul dîr mi se-nfiripă,
« Domnule spusei, sou Doamnă, cu un glas prevenitor,
Moșaiam, ce-i drept, cînd iată cineva pîru să bată
Cu-o bătoie-atît de-nceată, zău băteai atît de-ușor
Că mă-ntreb... »
Și-aici zmulg ușa larg deschisă spre pridvor —
Nemai bezna beznelor!

Lung cîtînd în noaptea-adincă și visînd și visînd încă
Visuri nemiștrînzînt încă de vre-un muritor;
Dar tîcerea nu se frîse — beznă sta cu buze strînse
Și-n imensa noapte plîmbe numai glasul meu: Lenore —
Și-un ecou în șoapte slăse, îmi răspunse-ncei Lenore —
Doar atît, c-un glas ușor.

Întorcîndu-mă-n odaie, cu tot sufletul-n vîpave
Un nou zgomet — o bătaie — parcă mai stăruitor.
La fereastră-acuma o ceva ciudat ce se petrece —
Ia să văd, cu singe rece, și mistorul să-l măsoar —
Poate-i vîntul care trece, ciocnînd oblanu'-ușor,
Vîntul, vegnic călător.

Cînd oblanu-n lături dîndu-l, fluturîndu-și, scuturîndu-și
Penele — un corb din sfîntul Veac intră cu falnic sbor.
Fără-o mă privi o clipă, cu o singură aripă
Mi se căldă în pîrpă — și cu ifos de senior,
Chiar pe bustul palei Pallas, peste ușa din pridvor
Nefirescul călător.

Măhorita ordanție cu-o purtare-atît de stranie
Izbui să-mi zmulgă-un zîmbet prin seriosul ei hostiu!
Deși și-e pleșgă creasta, nu te cred mirșav și bosto!
Corb pierdut în lumea asta din al umbrelor pustiu,
Numele ce-n sumbra-și lume l-ai purtat — ași vrea să-l știu!
Spuse corbul: Prea tirziu!

Mult m-am minunat firește cît de limpede grăiește
Deși rostul-acelor vorbe nu era prea străveziu.
Fiindcă — orîșice s-ar spune, o asemenea minune —
Glas de pasăre să sune în stihia ta — o știu,
N-a fost dată niciodată vre-unui om, aicea, viu
Și s-o cheme: Prea tirziu!

Pe pasoca lui statuie, corbu-atîta vru să spuie:
Vorba ce pîrea să-ncuie tot trecutul cîneușu.
Nici tu murmur, nici tu fremăt...
îmi spusei mai mult c-un geamăt
« Va pleca și EL, n-am teamă, ca nădejdie, o știu,
Ca și-ați-ai alți prieteni ce-au plecat de timpuriu... »
Spuse corbul: Prea tirziu!

Ascultasem cu uimire nădrăvana potrivire
« E pe semne-ntreaga-i știință, moștenită-ntr-un tirziu
Dela vre-un stăpîn pe care, cu ceapănă-nrcîncenare
L-a-mbrîncit din zare-n zare Nenorocul beaiui,
Pin-a iscodit refrenul Cîntecelor de Pustiu —
Prea tirziu, O prea tirziu!

Zimbînd iar trăsei fotoliu-n fața paserei de dalii
 Și-ncepui să deapăn gîndul, pe atlatul vioriu.
 Ce-o fi vrînd să spună oare, hida, umbra zburătoare,
 Ce gînd umblă să strecoare sufletului griju
 Tristul și morocînosul corb din timpul canașu,
 Croncîndîndu-mi: Prea tirziu !

Cu cimilituri de-aceste, fără-o vorbă, fără-o veste
 Cobei ce-mi ardea în piept cu ochii-i de jăratec viu —
 Da, stam treaz vîsînd în pernele de-atlaz pe care-și cerne
 Slab lumina și-și opterne lampa nimbui aurii,
 Nimbui, vai, pe care mina El pe-atlatul vioriu
 Să-l mingie-i prea tirziu.

Îngeri cadînd mîreamă în cădelnițări de-agheazmă,
 Pe covor lăssu c-un clinchet urma pasului zglobiu.
 O, mișel, strigai, lîi dete cerul vreme, pe-ndelete,
 În a îngerilor cete ca să uîți trecutul viu !
 Bea, să uîți în fluviul Lethe, pe Lenore cu chipul viu.
 Spuse corbul: prea tirziu !

Cobe sau profet, tot una ! Dacă te-a trimis furtuna
 Sau te-a îndreptat vre-un diavol către țărîmii meu, hagiui,
 Spune-mi, cît pari de sălbatec în căminu-mi singuratec,
 Bîntuînd gînd de spaimă pozi să-l mintui — vreau să știu
 E în Galaad vre-un balsam, spune-mi, spune-mi vreau să știu !
 Spuse corbul: prea tirziu !

Cobe sau profet, nu-mi pasă — de ești pasăre sau ploază
 Rea ! Pe cerul ce ne-apasă și pe Dumnezeu viu !
 Spune inimii ce crede-a mult îndepărtatul Eden,
 Voi putea măcar acolo strîns în brațele-mi s-o știu
 Pe Lenore, plîpînda, blînda mea Lenore, cu chip zglobiu !
 Spuse corbul: Prea tirziu !

Vorba asta ne desparte ! Cobe, pasăre de moarte !
 Fuși prin nopșile deșarte către țărîmul tău pustiu !
 Lasă-mă cu Menorocul ! Ia-ți din sufletul meu ciocul,
 Ia-ți făptura de pe locul unde nu mai vreau s-o știu !
 Nu-mi lăsa zălog vre-o pandă, mincinosule hagiui !
 Spuse corbul: Prea tirziu.

De-atunci corbul, orice-aș face, stă și tace, stă și tace
 Sus pe bustul palei Pallas peste ușa din pridvor !
 Cînd visează și clipește, ochii lui scriesc drăcește
 Și lumina-i nălucește umbra largă pe covor —
 Vai, din umbro-aceia deasă, ca să poată să mai iasă
 Sufletul meu viu, vreedată, știu, o știu, e prea tirziu.



MARCEL BRESLAȘU
 prin ani

NICHITA STĂNESCU

UN OM DIN BREASLA FLUTURILOR

*La atîția amari de ani fără de el, am început să-i simt lipsa.
Era un fermecător și un fricos. Se temea de rază de repuri,
de gheață, dar, mai ales se temea de necunoscut, da, pentru că
el era un om care cunoștea, care știa.*

*Se emoționa de fiecare ființă și lăcrăma cu lacrimi lungi cît
pipa lui.*

*Neîntrecut maestru al limbii românești, inventa mai multe
nume decît lucrurile care să le poarte. Era tot o vorbire și era tot,
o dragoste de literatură.*

*Traducea din Nemțește, din Englezește, din Vulturește, din
Iepurește, din Șerpește și din Îngerește ! Și asta din dragoste de
creerile noastre.*

*Era un drag. Astăzi pentru sufletul meu lipsit de el, este un
drag din care este, o zburat la ceruri.*

Marcel Bresișu, meștere de odinioară, iubit.

Fie-ți cerul ușor !

ÎN IMAGINILE URMĂTOARE:

Un « lar » adoptiv al atelierului

Prima șapcă de școlar — 1910

Descoperind voluptățile bicicletelor — 1909

Lîngă. calul cel mare — 1904

Brașov — aprilie 1931 (cu notația autografă pe verso: «Pour une fois... ușă de
biseră că»)







MIGALĂ ARTIZANĂ ȘI DISCREȚIE

Total în ce-l privește pe Marcel Bresașu părea știut pînă la capăt, bine cunoscut și catalogat definitiv, încă ajunsese chiar... să fie dat uitării, cînd s-a produs revelația unui întreg volum de inedite. Cîteva zeci de poezii sub titlul Zodiac, puse generos în circulație de editura Cartea Românească — și acestea cu precizarea că reprezintă numai o selecție din arhiva poetului așteptînd mai departe valorificarea integrală. Din dorința de a grăbi această meritată valorificare s-a cristalizat prezentul grupaj de texte și fotografii, nou-deschisă fereastră spre atelierul plin încă de surprize al meșterului cizelator de cuvinte și sunete. Ca în cazul oricărui artist hărăzit de muze, se probează și la Bresașu, paralel cu migala artizană, o discreție vecină cu umilința, care-l făcea să șlefuiască în taină multă vreme pînă a da drumul în lume lucrului său. Și tot indiferență față de emfaza publicitară era ambiția de a nu ocăli dificultățile tehnice, mai mult încă, de a le căuta porcă dinodins, sclav al confruntărilor decisive ca atunci cînd, pe lângă altăia înaintea sa, se îndrăjea în rezolvarea altor echivalențe românești pentru rigurosul Corb poetic. Dintr-un motiv sau altul, truda sa n-a atins totdeauna pragul desăvîșirii rîvnite, rămînînd în stadiul elaborării provizorii. Dar și neduse pînă la capăt, asemenea experimente merită să iasă din anonimatul mapelor acoperite de praf, fiindcă în ele zvinește, chiar dacă furată de mrejele jocului uneori, tensiunea spiritului încrezător în idealul perfecțiunii. Nu era simplă îndrăjire, caznă dictată de voință, ci zîcnet destins, acomodare lăuntrică, fericit-stimulată la el de stăpînirea intimă a legilor severe ce guvernează, în domeniul muzicii, dialectica fertă a găsirii acordului subtil, continuu-perfecțibil între aspirațiile insului creator și materia supusă inspirației sale. Uniunea generată dintre poet și muzician cu care Marcel Bresașu urmărește la începuturile sale, acum patru decenii, pe Tudor Arghezi, a rămas pînă la urmă semnul acelei autentice vocații de nepuizabil, devotat slujitor al artei concepute ca Supremă Armonie.

UIALUME

Ursuz, cenușiu era cerul
Frunzeșul sta lînced și greu,
Frunzeșul sta veșted și greu;
Era noaptea-a Octombrie-stingherul,
Al celui mai uitat an al meu.
Era-n preajma sumbrului lac Auber,
În ceșosul ținut al lui Weir
Lîngă umedă mlaștină Auber
În pădurea cu gulzi a lui Weir.

Cîndva, prin alea uriașe
Sub cipreși rătăceam, singur — eu
Cu Psyche, cu sufletul meu;
Miera inima — atunci pătimase —
Cum vulcanul cu-al zgurilor mal,
Cum pucioasa cu-al lavelor val
Prăvălindu-și puhoiul pe laanek,
Către nordicul, ultimul mal,
Vin gemînd de pe muntele laanek
Spre polarul regat boreal.

Ne-au fost vorbele-ursuze și sombre
Dar gîndul lînced și van
— Trecurul fugarnic și van —
Nu știam că stîtem în Octombrie
Nici în care noapte din an
(O, a nopților noapce din an)
Jitasem de umedul Auber
În ceșosul ținut al lui Weir,
Și de preajma mlaștinei Auber
Și de gulzii pădurii din Weir.

Cerul nopții era-n ceșosul lui veșted —
Crugul stelelor zorea către zori,
Crugul stelelor vestește despre zori —
Cînd în zarea făgăduirii crește
Un cearcîn de topice splendori —
Și în miezul luminei scîlipoște
Îvîndu-și gemenii colți
Astarcea cu diamante pe creștet
Și pe limpezii, gemenii colți.

E mai caldă decît prietenia Diană,
A văzut rătăcind prin eter —
— Peste-un tîrm de suspine-eter —
Că lacrima nu se zîvîntă pe geară
Cîd vremea viarmii nu pier —
Prin a Leagului zodiei viclenă,
A venit să ne-ndrepte spre cer,

Să ne-arate poteca spre cer,
Către pacea lui Lethéană —
A venit prin birlogul stingher,
În pofida Leului stingher,
Cu iubirea ei nepămînteană
să-și scapere lumina pe cer (ochii)

Dar glasul lui Psycho-nfiripă:
«De palida stea mă spăimînt,
Să fugim, nu mai sta nici o clipă,
Fugi — fugi» — și c-un ultim avînt,
— De groază — gingasa aripă
S-a frînt și-a căzut la pămînt.
Și penele din frînta aripă
Spulberate-au căzut la pămînt.
Prin pulbere s-au tirat la pămînt.

Sînt doar vise-i-am spus — Înainte
Prin ficărul linului val,
Să ne scalde în caldu-i cristal —
Împlinirea nădejdlor sfînce
Ne-o vestește cu zimbetu-i pal
Sibila din noaptea cerului pal —
Străluceala ei nu ne minte,
Ne va duce la singurul mal —
O, încrede-te-n ea, fi cuminte —
Ne petrece spre singurul mal
Călăuza scinteind în cerul pal.

O-mbunai pe Psyche, sărutînd-o,
Liniștindu-i nevolnicul gînd,
Risipindu-i mustrarea din gînd —
Dar — la capătul-alei — închizînd-o —
Ne-a oprit poarta unui mormînt,
Lespdea scrisă a unui mormînt.
Ce e scris, surioara mea, blîndo,
Pe lespdea acestui mormînt? —
Mi-a răspuns — Ulalume — Ulalume,
E cripta pierdutei tale Ulalume.

Mi se făcu inima de cenușe și sombră
Ca frunzișul veșted și mut
Ca frunzișul lînced și mut
Și strigai — Era Octombrie
În ACEA noapte din anul trecut,
Cu-o cumplită povară-am trecut,
În a nopților noapte-am trecut —
Ce diavol pe-aci m-a abîsurat!
Recunosc acum sumbrul lac Auber
Și cetosul tînut al lui Weir
Știu acum umeda mîștină Auber
Și crîngul bîntuc de gulzi al lui Weir.

ian 1947.

ANNABEL LEE

Sînt atîția și-atîția ani de cînd
Înc-o țară, lîngă tîrm,
Trăia o Domniță pe care v-o spun
Cu numele Annabel Lee
O Domniță trăia fără altfel de gînd
Decît eu și dragostea mea.

Eu un copil și ea un copil
În acel regat lîngă tîrm,
Dar iubind ne iubeam mai mult ca iubind
Eu și-a mea Annabel Lee,
Cu-o dragoste pe care arhanghelii-n ceruri
Au prins a ne-o jîndui.

Și-aceasta a fost tîlcul pentru care de mult
În acel regat lîngă tîrm
Dintr-un nor, un vînt a suflat îngheșind
Pe frumoasa mea Annabel Lee
Și-atunci veniră rudele-i mari
Și-au răpit-o din preajma mea
S-o închidă-n adîncul mormîntului
În acel regat lîngă tîrm.

Nici pe departe ca noi, fericirea
Îngerii ne-o rîvneau, în cer.
Da, acesta - a fost tîlcul cunoscut tuturor
În acest regat lîngă tîrm,
Că-ntro noapte-a suflat un vînt dintr-un nor
Îngheșind și ucigînd-o pe Annabel Lee.

Dar iubirea ne-a fost mai puternică mult
Decît a celor mai bătrîni decît noi,
Mai înțelepți cu mult decît noi,
Și nici chiar îngerii de sus din cer,
Nici demonii de jos de sub mări,
Nu-mi pot desclêța sufletul de sufletul ei,
Al frumoasei Annabel Lee.

Cîci luna nu urcă fără să-mi aducă
Visuri de Annabel Lee,
Nici nopțile-stelate
fără să-mi arate
ochii lui Annabel Lee.
Și noapte de noapte m-alăcur de ea,
De mireasa, de viata, de dragostea mea,
Acolo în groapa de la tîrm,
În mormîntul ei de lîngă tîrm.

CÎNTEC DE LEAGĂN

Vreau trecutele vremi rechemîndu-le,
Să te legăm în cîntece noi —
Să fii larăși copil ascultîndu-le
Cînd veghiem sau visăm amîndoi.
Vreau din toți cel al cosel, doar eu să știu
Frigul nopții, și-n mine să-l string
Și să-mi plec urechea la tot ce e viu
În tine, și-n lume, și-n cîrîng.
Prin zarea vremii strevăd cînd bat
Și se chiamă orele lui.
Și-n stradă mai trece-un străin întîrziat
Și trezește un cîine străin.
Apoi tăcere. Pe chipul tău
Eu ochii larg i-am deschis;
Dragăstos te cuprînd, și cu greu se desprind
Cînd un zgomot mă-ntoarce din vis
Vreau trecutele vremi rechemîndu-le
Să te legăm în cîntece noi.
Să fii larăși copil ascultîndu-le
Cînd veghiem sau visăm amîndoi —
Adormi, rubito, adormi.

Din volumul «BUCH DER BILDERN»

(1932)

Mi-s dragi cuvintele cari lîncezesc, umile,
Nedeslușite-n graiul zilnicilor zile —
Le dăruiesc culori, cînd sărbătoarea mă-nunună:
Atunci zîmbesc, cuprinse-ncet de voe bună —

Și tîlcul lor, pe care-l tănuiau mereu,
Renaste, limpede, și tuturor s-arată —
În cîntec n-au mai fost aduse niciodată,
Și, fremătînd, trec pragul cîntecului meu.

Din volumul «FRÖHE GEDICHTE»

MOARTEA IUBITEI

Știa de moarte, cît știm noi toți: — că-l dată
Să amuțească limbușia ori și cui —
Dar cînd iubită — Nu zmușcă dintr-odată,
Ci-ncet, desprinsă-ncet din ochii lui.

S-a strecurat la lumea-n care-s izbăviții —
Și cînd a știut că li s-a dăruit
Un clar de lăudă-zîmbet al fetiții,
Că n-or să-i focă nici un rău, — dac-a venit —

A priceput că morții-s toți prieteni vechi,
Că s-a-nrudit, prin ea, cu fiecare-n parte —
Și — izgonind deșarta zarvă-a vieții din urechi,

Și-a spus că numai fărîmul celor duși departe
E fărîmul veșnic dulce și drag, pe care-l vrei —
— Și-l netezea, călcîndu-l, pentru pașii ei.

(4.IX.1932)

În atelierul poetului

«Nu! Fără meșteșug NU-ÎI ARTĂ.
En-ția lege și NU IARTĂ!»

Ar fi fost de mirare ca un poet de factura lui Břeslařu, îndrăgostit de arta cuvintului și obsedat de sonoritățile gemene ale muzicii și versului, să nu se fi lăsat ispitit de traduceri de poezie. Mai ales că, bun cunoscător al citorva limbi de mare circulație — franceza, germana, engleza — avea acces direct la tezaurele poetice fărâșite din aurul acestor limbi.

Totuși, deși a debutat cu unele tălmăciri — din Paul Fort, Edmond Rostand și François Coppée (publicate în 1921 în «Adevărul Literar și Artistic») — Břeslařu n-a avut o activitate de traducător prea susținută; în orice caz, nu una publică. Ocazional, la intervale foarte mari, înainte de război, și ceva mai dese în perioada postbelică — îndeosebi în anii cînd a condus revista «Secolul 20» — numele lui apare sub cite o tălmăcire, din poezi foarte diverse, rareori înrudiți suferitește cu traducătorul: Byron, Schiller, mai apoi Malakovski, Hikmet, Botov... «Spune-mi din ce poet traduci, ca să-ți spun ce fel de poet ești tu însuși», dacă am transforma în criteriu această parafrază a unui vechi dicton popular, tălmăcirile publicate de Břeslařu nu ne-ar putea fi de mare folos în definirea propriei sale personalități poetice.

Iată, însă, că, printre «poeziile de sertar» găsite în atelierul lui Břeslařu (dintre care unele au văzut recent lumina tiparului, în volumul «Zodiac» apărut în editura Allan Poe, Heine și Rilke. De ce ce nu le-o fi publicat poetul, în timpul vieții sale? În introducerea sa la volumul «Zodiac», Mihai Gafta amintește că, pînă 1951, unii confrăți i-au reproșat lui Břeslařu că scrie și poezie «pentru sertar». Urmarea a fost că Břeslařu n-a mai cultivat deschis, în presă, un gen socotit, pe nedrept, «intimic», căci, așa cum subliniază Gafta, era vorba «tot de o poezie stentată, plină de inedit în construcție, stări afective, expresie, iar adesea o poezie tot militantă».

Aceasta ar fi o explicație, de ordin mai general, valabilă și pentru traduceriile din Poe, Rilke și Heine; într-o vreme, acești poeți, inclusiv Heine-liricul (nu poetul-cătean) erau considerați, simplist, fie «decadenți», fie «intimiști». Există, însă, și o altă explicație, de ordin mai personal, legată, adică, de personalitatea lui Marcel Břeslařu. Modest și discret, cum l-am cunoscut cu toții, el se apropia cu sfială de poezia unor tătani ca acela pe care i-am amintit. Totuși, se apropia și o cultiva, nu

numai prin traduceri, ci și prin mijlocirea muzicii. Numeroasele lieder compuse de Břeslařu, pe versurile unor poeți ca Goethe, Rilke, etc. (inventarul acestor lieder i-a fost încă făcut, dar el este apreciabil) atestă, dincolo de calitățile lor muzicale, o mare pasiune pentru poezia universală, cunoscută *pe dinăuntru și trădit*. Căci a pune pe muzică poezia, însemnă a o trăi, sau în orice caz a o face să trăiască. Břeslařu era conștient de înruderă fundamentală dintre diferitele arte, și preocupat de găsirea corespondențelor (în sens baudelairean) dintre ele.

«Debussy este-un poet care pictează- / Goya arhitectul unui dom sonor- / Břughel scrie simfonii care dansază- / Poe, cu mini de muzician, sculptează un mor... » scrie el, într-o scurtă poezie, intitulată «Măiestrie», ce se încheie cu un distih programatic: «Numai ucenicia le desparte; / Artă începe dincolo de artă».

Făcînd așadar să cadă barierele arbitrare dintre muzică și poezie, Břeslařu a cultivat cu asiduitate osmoza celor două genuri. Nu voi analiza aici caracterul poetic al liederurilor sale, nici n-aș avea competența, sau muzicalitatea poezilor sale, atât de evidentă, încă din faza «Cîntării Cîntărilor». Ceea ce vreau să subliniez este legat de traduceri. Liederurile au fost, pentru Břeslařu, un mijloc de expresie capabil să redea «mesajele» simbolurilor genului; în fond, ele au constituit niște tălmăciri, de o supremă eficacitate.

Unele dintre liederuri au la bază texte poetice lăstate în graiul lor de basină; altele, însă, Břeslařu a simțit nevoia de a transpune în românește unele texte franceze, germane sau engleze. Există și citeva poezii românești (din Eminescu, Zaharia Birsan, etc.) puse pe muzică după ce Břeslařu le-a tălmăcit în franceză. Avem, așadar, de a face cu o activitate multiplă, subordonată însă compoziției muzicale. Spre deosebire de această activitate de traducător pentru nevoile compoziției, activitate desăvîrșită asiduu și oarecum continuă, munca propriu-zisă de tălmăcitor de poezie are, la Břeslařu, un caracter sporadic, și deloc sistematic. Din cînd în cînd, poate în marginea preocupărilor muzicale, poetul simte nevoia să găsească echivalente unor texte nu neapărat utilizabile ca pretexte pentru liederuri. Sau, frecventînd vreun domeniu liric deosebit de mănos pentru compoziția de liederuri — cum ar fi opera lui Heine sau a lui Rilke — i este întîmplă să zăbovească mai îndelung, și să-și prelungească prin traduceri emoțiile și satisfacțiile prilejuite de această operă.

Poezia lui Edgar Allan Poe a exercitat o puternică atracție asupra lui Břeslařu. Muzicalitatea ei tulburătoare, atmosfera de mister care-o împregnează, prozodia ei pe cît de variată, pe atît de insidiosă, îl vor fi fascinat, în ciuda deosebirilor de temperament și de destin poetic, pe autorul «Dialecticii Poeziei». Tălmăcirile din Poe au fost făcute de Břeslařu în 1946 și 1947, cel puțin așa reiese din manuscrisele găsite; e probabil, însă, că ele au fost începute cu mult înainte, emit această ipoteză, fără a mă bîtui pe vreun text. Nici versiunile date în 1946 și 1947 nu sînt, de altfel, definitive, ci constituie mai degrabă niște «schite de atelier». Pe marginea manuscrisului cuprinzînd traducerea poemului «Annabel Lee», se poate citi însemnarea: «Annabel Lee. E. A. Poe. Traducere p. muzica mea. Numai ritmul.»

Deși traducerea e, mărturisit, subordonată nevoilor compoziției muzicale, ea are unele calități poetice de sine stătătoare, care compensează scăderea, evidentă și ele. Termenii folosiți de traducător pentru a desemna personajele atît de evanescente ale poemului, «domnișor», «arhangheli», «rudele-i mari», mi se par mai potriviti decît cei utilizați de alți traducători. În schimb, nevoia de a respecta cu strictețe ritmul, îl face pe Břeslařu să neglijeze rima, folosind pe alocuri termenași facile.

Acelasi lucru se poate spune și despre versiunea poemului «Eldorado», una din piesele minore ale lui Poe, cîreia Břeslařu i-a dat o halnă românească pe măsură.

Mai ambițioasă, ca și poezia originală, este versiunea faimoasă «Ualume». Schema prozodică e, și aici, respectată, însă nu cu destulă consecvență—dar trebuie spus că e una dintre cele mai dificile din opera lui Poe: «The skies they were oshen and sober; / The leaves they were crisped and sere— / The leaves they were withering and sere; / It was night in the lonesome October / Of my most immemorial year; / It was hard by the dim lake of Auber, / In the misty mid region of Weir— / It was down by the dank tarn of Auber, / In the ghoul-haunted woodland of Weir»...

La Breslașu, strofa sună astfel: «Ursuz, cenușu era cerul, / Frunzișu sta lincet și greu, / Frunzișu sta veșted și greu; / Era noapte-n Octombrie-stingerul, / Al celui mei uitat an al meu. / Era-n preajma sumbrului lac Auber, / În ceșosul ținut al lui Weir, / Lîngă umeda mlaștină Auber, / În pădurea cu gulzi a lui Weir»...

Deși superioară pe alocuri versiunii realizate, înaintea lui, de Emil Gullian (care folosește la rîndul termenul «gulzi»), versiunea lui Breslașu nu ajunge la strălucirea pe care aveau să o dea poemului atît Mihai Dragomir, cît și, mai ales, Alexandru Philippide. Breslașu, însă, nu a urmărit, probabil, să realizeze altceva decît o versiune «pentru uz propriu», și ar fi nedrept să-l judecăm dintr-un unghi de vedere «competițional». Traducătorul Breslașu ar fi putut, fără îndoială, să participe la o competiție de călmăci, dar acest lucru nu intra în preocupările sale. E ceea ce nu se cuvine să uităm nîd în cazul versiunii pe care-a dat-o «Corbului» lui Poe, versiune nedefinitivă, dar interesantă și meritorie, chiar în forma existentă. Atacînd această piesă de virtuozitate din repertoriul poezic, Breslașu a procedat întocmai ca un violonist care-și încearcă puterile și harul interpretînd o bucată a lui Paganini. «Corbul» i-a dat, firește, și lui, ca și celorlalți traducători în românește ai poemului, multă bătăle de cap, dar și satisfacția de a acclimatiza una dintre cele mai silabice păsări din lirica universală. Este «Corbul» lui Breslașu o reușită? Parțial, da—iar în cazul unui asemenea poem, nici nu se poate vorbi, cred, de izbînză totală. Schema prozodică este în general respectată, ritmul «curge din surșă», cum se spune, rimele interioare, atît de savant dozate de poetul american, își capătă surori românești uneori bune, alteori mai vicigre, iar ansamblul păstrează tonul și atmosfera originalului. Soluția găsită de Breslașu pentru faimosul «Nevermore», deși discutabilă, e originală: «Prea tîrziu» (într-o însemnare făcută pe marginea manuscrisului, poetul propune grafia: «Preacîrziu», mult mai sugestivă). Există și zone de imperfecțiune, unele strofe—chiar prima—omit anumite detalii ori sugestii importante; icl-colo, cîte un vers sună forțat, ca de pildă al 3-lea vers din strofa a 6-a, întrerupt nefiresc de o cezură stîngace: «La fereastră-acuma e ceva ciudat ce se petrece» (e ce rimează cu petrece). Strofa finală, mai ales, e greșită prozodic, nelegindu-se cu schema generală a poemului, astfel încît pateticul «Prea tîrziu» cade într-un fel de vid, fără a fi prins în brațele rimelor așteptate.

Manuscrisul versiunii atestă, însă, o muncă migăloasă, pe care e probabil că Breslașu a renunțat să o ducă la capăt, din motive ce nu tin neapărat de dificultățile inerente poemului—deși aici intrăm din nou în domeniul încert al ipotezelor. Fapt este că avem de-a face cu o versiune neterminată, lăsată în suspensie în ziua de 20.1.1947, și nereluată de atînd încoace niciodată—Nevermore. Un «Cîntec de beție», datat 3.1.1947 și publicat postum, în volumul «Zodiac» ne dă măsura fascinatei exerciții de «Corbul» lui Poe asupra poetului român; deși modul «Cîntecului de beție» este minor, subtextul e foarte serios. Iată, însă, textul: «Noapte albă, goală, calmă—vise netede ca-n palmă... / Mi se deapănă deavala amintirile din veac, / În tăcerea ca o zeghe caldă ceasului de veghe / scriu, furat la mii de leghe de acumul meu porac... / Doarme hai să zicem satul, satul disto lungul, latul, / și cu-o tutlă vinovatul și-a tras cerul peste ochi, / Dorm «în brațele tăcerii»

damele și cavalerii / despuiați și de criteriul ca de haine și de rochi. / (Public, tu care mă judeci / categoric de-a deci / nu deci !) / Rideți pantaloni și fuste de făgoșurile-ngruste, / de cadenele vetuste și cu rimă la mijloc. / Nu o fac de bîmplezirul de-o rîmă frul cu șirul / ci-mi adăpostesc delirul într-un turn din cărți de joc. / (Acestă glumă enormă este despre fond și formă.)

Îmi place să văd în această «glumă enormă», scrisă de Breslașu în ritmul «Corbului» lui Poe, un omagiu adus poeziei autentice, într-o vreme cînd judecățile categorice și sumare împiedicau receptarea ei și cînd se considera că partizanatul exclude artizanatul.

Marcel Breslașu, la Bratislava, cu Nichita Stănescu și Vasile Rebreanu



Euforia nostalgică

În anul 1950, melomanii timișoreni au fost fermecați de festivalul « Beethoven », dirijat de Constantin Silvestri. N-am să uit niciodată forța tragică cu care a tălmăcit *Coriolan* sau expresivitatea cu care a interpretat *Pastorala*, de parcă — așa cum ar spune un bun prieten — « cântau stejarii înmuri de bucurie », în timp ce « ariile le mîngiau frunțile »...

A atunci l-am cunoscut pe acest mare artist, creator de magie sonoră.

N-am să uit nici unele cuvinte minunate, pe care mi le-a spus într-un climat plin de o nobilă poezie:

« Un muzician nu poate fi unilateral ! El trebuie să aibă revelația artelor plastice și a poeziei. Când un anume aspect abstract al sculpturii și picturii te introduce tainic în împărăția Euterpei, în timp ce acolo unde cuvîntul a încremînt, începe cîntecul »...

Am aflat că te vei înscrie la Conservatorul din București. Încearcă să te apropii de maeștrii muzici noștre contemporane. Iar în timpul liber, vizitează-l pe bunul meu prieten, Marcel Blesășu. Poetica lui este un prelung albastru, iar în lucrările sale vocale se simte parcă aroma amurgului autunnal, asociată inimilor celor neșioși de iubire »...

Pe maeștrul Marcel Blesășu l-am întîlnit în multe reuniuni studentesti. Apoi, prin intermediul distinsului om de cultură Petru Comarnescu, l-am cunoscut la Sinaia, la Pelisoar. Asistam cu mult interes la dialogurile lor; Marcel Blesășu avea ceva din spiritul mai ponderat al înțelepților orientali, Petru Comarnescu, dimpotrivă, apărea dinamic, pătmas, ușor exclusivist, în opoziție cu atmosfera apolinică a scrierilor sale.

Rețin în acest sens, frazele lui Marcel Blesășu:

« Nu trebuie să apelăm numai decît la cîntatul folcloric. Fauré, Debussy, Ravel sînt francezi prin excelență, deși rar îndinim în operele lor melodii preluate din folclor. Există o eleganță, o suavitate, un rafinament, o grijă pentru stil și arhitectură, pe care nici italienii, nici germanii, nu o au. Artă lor este un nesfîrșit cîntec de destăinuire ».

La care Petru Comarnescu a replicat vehement:

« Adevărat ! Foarte adevărat ! Dar tinerii trebuie să se identifice cu specificul cîntului românesc, așa precum poezii se identifice cu limba natală; căci numai în acest fel, ei pot înțelege marile taine ale creației »...

Discuțiile continuau pînă noaptea tîrziu...

Era în perioada cînd, împreună cu prietenul meu Dumitru Capoianu, orchestram opera lui Elly Roman, « Colomba ». Cînd puteam cere sfaturi unor compozitori consacrați de mult, care stăteau lîngă noi. Mă tot întreb, oare a fost « reală » prezența unui Mihail Jora, Paul Constantinescu, Alford Alessandrescu, Theodor Rogalschi, a unor scriitori și poeți, azi nume de legendă, Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, Victor Eftimiu, sau a unor plasticieni, ca Medrea, Anghel, Lucian Grigorescu... O generație de « aure », acoperită de « lespedea de lărbă », de unde crește nu uitarea, ci voinția. Așa cum melismele prîvghetorilor, ale mierlei, ale pădurilor mîlenare, cu lumea lor altă de curată, bucură continuu sufletul lumii.

Marcel Blesășu interpreta cu o fină sonoritate la pian. Nu avea o tehnică strîlucitoare. Dar puterea de interiorizare și lirismul său, deosebit de expresiv, te determinau să nu mai aștepti perfecțiunea. Te cucerea și printr-un rafinat « joc de pedale », dar mai ales prin efectele de « surdina » în « pianissimo », sugerînd acea parte nuanțată italienească: « come d'altro mondo ».

Există o fotografie, pe care am găsit-o la fosta lui soție, doamna Elena Blesășu, dintr-o colegă de conservator cu mine, — care mi-l înfățișează improvizînd la o pianină, îndrăcită cu cărți și partituri: o expresie gînditoare, în armonie cu minile sale cu degete lungi și delicate, de parcă ar fi fost destinate redării la lăută a unor pavane de o tristețe metafizică. Așa mi-l amintesc cîntîndu-mi liederurile sale concepute pe versuri de Paul Verlaine — poetul preferat.

Je suis venu, calme orphelin poate fi considerat unul din cîntecule lui deosebit de inspirate. Se resimte o ușoară influență a lui Gabriel Fauré. Peste un fond armonie, înalt, înalt indică « calme, en racontant »... cu cromatisme ușor senzuale, se suprapune o melodie angelică, de mare finețe, într-un ton confesional. Urmează un recitativ — « pas lent, simple » — apoi, un discurs muzical mai distonic, legat de sonoritatea unor acorduri, de parcă ar fi dangăte de clopote, din vremuri de demult. Un nou recitativ — « ad libitum et tres simple, pas trop lent » — ne conduce pe neașteptate în lumea unui serafic coral, pe versurile interogative: « Suis-je né trop tôt ou trop tard ? ». După o culminație — pe nota sol — totul revine la starea sonoră de la început, pierzîndu-se în expresia dură a unei străvechi « cadence frigide », preluate din cîntecule de truveri. Mai puțin trist mi se conturează un alt lied, *J'ai peur d'un baiser* — tot pe versuri de Paul Verlaine. Pianul este mai figurativ, întresînd un plăcut dialog cu vocea solistă. Nu lipsesc « imitații melodice », o ritmică discretă și o limpezime armonică, ce-mi evocă sudul Franței, mîngîiecorul Monte Carlo, vegetația dulce, dominată de silueta elegantă a palmierilor. Un tragism reținut se desprinde din piess intitulată *Ariette oubliée*, pe genialele versuri ale nemuritorului simbolist francez:

« Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville ».

Și în acest caz autorul valorifică « fragilanța medievală », — o gamă pe care truverii și trubadurii o utilizau pentru a da glas sublimelor lor elegii. Spre finele cîntecului, o măiestrită modulație ne introduce din gama fa în mi minor, pentru a accentua caracterul deprins, în concordanță cu cuvintele:

« mon cœur a tant de peine »

Printre manuscrisele lui se află și *La chanson sur trois notes*, pe versuri de Paul Gêraldy, conceput în ritm de vechi barcarolă. Melodia, edulcorată, în sens de

romantșe, se asociază intim versurilor: « Mon amour, j'ai fait pour toi, une chanson sur trois notes »... Miniatura se desfășoară într-un climat sonor senin, departe de false mistere.

Nu l-a ocolit nici pe Heine, compunând un lied pe o poezie din *Lyrisches Intermezzo* — cu indicația: « en paraphrasant les cançons napolitaines; l'accompagnement quasi quare ». Mai amintim în acest sens *Soirée d'hiver* — după același poet: de data aceasta, cu un mai accentuat cromatism melodic. Pe aceeași coordonată lirică se înscrie și miniatura vocală *Les chansons empoisonnées* — tot pe text de Heine.

O notă aparte în contextul liedurilor sale îl constituie *Chanson enfantine*, după o temă de K. Bercovici — « Cycle du folklore juif » — de o mare puritate melodică și o remarcabilă simplitate armonică. Mai adăugăm la lista opusurilor sale și *Humoresque* pentru violină și pian, cîntec de masă, inspirate din lupta pentru menținerea păcii și multe schite, neterminate. A mai compus și cîntecul *A venit un lup din crîng* (versurile de George Coșbuc) — autorul ținînd a preciza nuanța interpretării: « simplu și dulos »...

Pușinele lucrări, terminate și înisate cu adevărat de către Marcel Bresslau, se situează la confluența dintre liedul preimpresionist și nostalgia șansonetă franceză. Pe prim plan se relevă melodia, ușor de reținut și de înțeles; adesea, aceasta cedează locul recitativului, suprapus peste « acorduri alterate », pentru a evidenția frumusețea versurilor și a limbii lui Voltaire. Pianul rămîne un comentator discret, de un lirism adolescentin. Îndee avem impresia că acordurile i-au fost dictate compozitorului de îngerii la ureche...

Poate că dacă Marcel Bresslau ar fi insistat mai mult asupra genului, liedurile sale ar fi creat un « corp constituit » în contextul muzicii noastre contemporane. Așa, ele rămîn o cauză de puritate și de lirism dezmiardător, în eufonia unei sensibilități de « Paris alexandrin ».

Scrînd aceste rînduri, un omagiu adus autorului *Cîntării Cîntărilor*, mi-aduc aminte și de cele două lieduri ale mele pe care i le-am dedicat: *Inscripție pe un înel* și *Inscripție pe un mormînt*. El a fost acela care, la Sinaia, în evocatorul Pelisor, mi-a citit pentru prima oară splendidele poeme argeziene. În primul, o fuziune între folclorul românesc și tehnica serial modală, creează un ton de artă discretă, în cel de al doilea se reliefează tragicul culminînd cu versurile cutremurătoare:

« A fost, n-a fost, e de prisos »...

Melodiile lui Marcel Bresslau au fost interpretate de mari cîntăreți. Într-un program din 16 decembrie 1932, Valentina Crețoiu și Gabriel Popescu au introdus un public restrîns, înclinat spre genul « cameral », în lumea unor piese ale creatorului, pe versuri de Heine, Rilke, Verlaine. Ceva mai tîrziu, compozitorul a beneficiat de aportul unui bariton de talia lui Șerban Tășian, ca apoi să colaboreze cu Emil Marinescu sau cu acei « senior » al cîntecului, Edgar Istratty. Autorul îmi vorbea mai ales de Valentina Crețoiu, pe care o considera « o soprană de o inteligență extraordinară, dublată de o voce lirică, catifelată, limpede, asemenea cristallului »... Iar în ceea ce privește redarea poeziei de Paul Verlaine — *Ariette oubliée* — se cuvine a reliefa cuvintele lui Marcel Bresslau, pe care le-am notat în jurnalul convorbirilor mele:

« Cîtă tristețe în arta Valentinei Crețoiu... Glasul ei relevă discret ceva din sunetul lăutei în zbuciumarea interiorizată a pădurilor de septembrie. De aceea l-am încredințat această melodie, cu un text într-adevăr divin ». Ca apoi, tot maestrul să continue « flaubertian », în sonorități abia șoptite:

« La mélodie c'est moi... »

Dacă conținutul acestui ultim lied apare sumbru, imaginile cu care încheie aceste scurte însemnări sînt senine. Și parcă aud, de undeva, de departe, de lîngă steaua Aldebaran, vocea lui Marcel Bresslau, stînsă, netimbrată, dar caldă, cu alțea rezonanțe suave, fredonînd încet, nespus de încet, un nou lied, de o stranie nuanță mallarmeană:

« La chair est triste, hélas,
et j'ai lu tous les livres »...

Cu Giancarlo Vigorelli, la întîlnirea Comunității Europene a Scriitorilor de la Belgrad—1965



Atmosphère nostalgique. A chanter avec intensité, mais à mi-voix, simplement.

Voix

Accomp. de la guitare

Jaaruk

MUZICĂ ȘI POEZIE

... Acela care vă vorbește, s-a preocupat de problema raporturilor dintre cuvânt și muzică, adică de problema cuvântului cântat, încă de multă vreme. Îmi voi îngădui, cu titlul mai ales al unei cheazăli în ceea ce privește vechimea acestei preocupări, să vă citez dintr-o lucrare veche, care a împlinit în 1954 vreo 20 de ani de la apariție, citeva dintre celele — ca să zic așa — dintre principiile care stăteau la baza acestui studiu, în prefața unui poem al meu care crebula să aibă și muzică, care avea și muzică, în care se întâmplă și muzică și poezie, și unde simțeam nevoia, ca orice tânăr care face așa ceva, să-mi teoretizeze punctul de vedere și să-l întemeieze pe principii.

Iată câteva din lucrurile asupra cărora eu cred că nu mi-am schimbat punctul de vedere, cel mult așa spune că s-a mai liniștit nișelul stilul, dar poate că a pierdut din frăgezime și poate că eu însumi, în raport cu ceea ce am auzit, am văzut și am visat între timp, așa avea unele remaniere de făcut la acest text. Dar nu formularea conțea ci ceea ce gindeam și gîndesc despre raporturile dintre poezie și muzică.

« Cuvîntul cîntat nu este un hibrid, nici o juxtapunere, nici o simbioză, ci un tot organic, consubstanțial, o entitate născută și valabilă ca atare: este modul nostru de expresie firesc și spontan. Așa a fost de cînd lumea. Cuvîntul care a fost la început, era cîntat. De la cele dintîi bolborosiri ale minții, limbajul a tălmăcit gîndul în inflexiuni care erau și cîntec și vorbă... Dar pe măsură ce a învățat să se îndoaie și să mîncă, omul a învățat și cum să-și măsluiască vorba, cum să-și scîpănească mlădierele glasului. La început s-a temut de răstălmăciri și a oprit cuvîntul din tremur, ca să-l cîntărească mai bine; mai târziu l-a cuprins ispită vorbei în doi peri și i-a fost teamă să nu cînte mai mult decît voia să spună.

Ca orice altă monedă, cuvîntul l și-a pierdut volumul, relieful lui sonor și din bulgăre de aur, cum era folosit în candidela vremii ale schimbului în natură, a devenit

plat și neted, cu dimensiuni și greutate bine precizate, cu o valoare strictă și convențională. Pentru a înlesni circulația, oamenii s-au înțeles să-l pretulască după efigie, nu după metalul din care era bătut. Și într-o bună zi, au izgonit cu totul cîntecul din gralul lor zilnic, așa cum izgoniseră și gestul (care și el destăinuia prea multe); și au născut, pentru ceasul de sărbătoare, flautul și dansul.

Dar dacă despărțirea cuvîntului de cîntecul lui, în gralul zilnic, s-a înîmplat cîndva, în zarea vremurilor, ruperea arbitrară a poveștii muzicale, dezagregarea silită a cuvîntului cîntat în așa zisele lui componente, s-a petrecut aproape în zilele noastre.

Poemul a fost întotdeauna cîntat. De la cîntărețul psalmilor pînă la poezii gazeturilor și hai-kalurilor, de la stănești sacre și epopee însoțite de Hellade pînă la înegura Eddă, generații de rapsozi și de barzi, de trubaduri și de menestrelți și-au cîntat poemele. De cînd lumea, lira a fost numal atributul decorativ al poetului, ci unealta meseriei lui. Tot Evul mediu, toată Renașterea și pînă tîrziu, în plin ev modern, muzica liturgică și profană, populară și cultă, au gravitat în jurul vocii omenești.

Glasiul uman rămîne obsedat prototip al oricărei muzici. În catedrala de sunet a orgilor, meșterii constructori strecoară, printre divinitele acorduri, acea vox humana, puțin stingace, puțin sovăitoare și care cîntă cu dinadins alături de desvîrșire. E primul pe care-l aduce vieții artificii. Orchestra speculează o convenție, o formulă eliptică, puține și murmură, mîngie și cheamă. . .

De alfel muzica pur instrumentală e o invenție relativ recentă și exclusiv europeană, căci bîtrînele civilizații asiatice nici astăzi nu au depășit — în sensul bun al cuvîntului, nici undonul, nici poemul cîntat. Poate pentru că nu au uitat încă primul respirației, care este substanța comună și comuna măsură a cîntecului și a vorbeli.

Desigur, această muzică europeană, pur instrumentală, a dăruit oamenilor clasicilor, opere marelui și eterne. Dar merită să ținem seama că și în muzica marilor clasicilor, operele majore s-au axat tot pe glasiul uman și că, în paroxisml tensiunii, orchestra lor e întotdeauna, s-ar spune, podidită de coruri. Heruvimii nu se pot povesti. În dorul acesta al frînturilor după întreg, s-au cîntat și din păcate s-au găsit nenumărate succedaneie. S-ar putea scrie o istorie a acestor rătăcirii, de la scandarea nenumărată abstractă — care schingia cuvintele ca pe un pat al lui Procust, pînă la nădrăvniile grafice ale poeziei moderne, care încearcă să substituie rețelul sonor, sugestia vizuală a paginilor tipărite de-a curmezisul.

Și tot din dorul acesta urias s-au născut bastarzi, ca romanța și opera. Scrise pe textele de imprumut, romanța pe indiscreții versificate și opera pe un libret fungibil și amorf; formă abia evoluată a vocalizei, acestea n-au de-a face nici în cuvînt nici în cîntec, cu spontanul cuvînt cîntat.

Lipsește, atît muzica pur instrumentală, cît și poezia, de un echilibru făluric, fugăresc himera unei perfecțiuni periferice și în narcisismul lor steril, se înverșunează să explice sau să dea de înțeles ceea ce nu pot să spună sau să cînte. De aci virtuozitățile, care cu cît sînt mai izbutite, cu atît sînt mai monstruoase. Cine va cerceta odată calamitatea aceasta a verbului a creaa: mai mult ca perfectul ?

Heine spune undeva :

« Acolo unde cuvîntul nu mai poate să spună, acolo unde capacitatea lui de transmiere ajunge la limită, înseamnă că el simte nevoia acestui salt calicativ pe care muzica îl face. . . »

La rîndul lui, Ernest Hoffmann spunea : « Muzica începe acolo unde poezia încetează ».

Se înîmplă ca autorul muzicii să fie creatorul, autorul textului, începînd cu Martin Luther care a scris acel celebru canon, acel celebru psalm al său « O puternică cetate e Dumnezeu meu », cîntec pe care clasa muncitoare îl numește, adevărată marselează a războiului țărănesc, cîntec revoluționar, deși el își avea rostul său în biserică, dar această biserică în acel moment, ca și Luther cu reforma lui, trebuia să mobilizeze împotriva aristocrației, împotriva feudalismului, masa țărănească.

Monteverdi creatorul primei opere — denme de acest nume — care a pus, așa cum se înîmplă adesea în artă, bazele întregii evoluții a opere, a intuit de la întia, așa lucrare — acel « Orfeu » rămas celebru — tot ceea ce opera va putea aduce, și coruri, și coruri vorbite, și solisti, și ansamblu, și decor, și dans, și balet, și așa mai departe; tot ceea ce se poate imagina a fost adus de către Monteverdi în această țîșnire genială însă neurmată de altceva. (Lucrările ultime rămase de la dînsul nu sînt pe aceeași treaptă).

Imaginați ce mult a însemnat pentru raportul dintre muzică și cuvînt, respectiv pentru dezvoltarea armonioasă a cuvîntului cîntat, reforma religioasă. Pînă atunci se cînta în latină în toate țările, poate cu un accent ceva mai marcat în special în Polonia și Ungaria. . . dar oricum aceeași limbă.

Prin însăși diferențierea care se produce în urma introducerii limbilor naționale, cîntecul axat pe cuvinte se vede obligat de a ține seama de spiritul limbii.

Nu știu dacă sînt destul de clar. Aci se produce diferențierea între muzicile europene. Desigur, nu numai aci, ci și aci, întrucît înainte mai fusese și influența puternică a folclorului.

Acesta este un fenomen care a contribuit într-o foarte largă măsură la diferențierea muzicii, prin faptul că odată începînd să scrie pe texte, adică folosind ritmica, folosind accentele limbii respective, compozitorii au diferențiat în așa fel muzica lor națională înclt ea a rămas diferențiată pînd această peceto, împreună cu influența folclorului, și după aceea, cînd s-a emancipat de glas, acolo unde nu intervine spiritul limbii, în muzică pur instrumentală.

Problema care se pune aci, în legătură cu aceste accente ale limbii naționale, ale limbii cu caracter național, este importantă pentru ceea ce dezbateri noi și anume e vorba de problema traducătorilor.

A traduce un poem dintr-o limbă sau alta, este una din cele mai mari aventuri spirituale care poate să fie imaginată. Desigur că această aventură, cu atît altele de alt gen, se face de obicei și din inconștiență: cît se traduc nu au simț de răspundere sau nu și dau seama ce înseamnă a traduce, a transpune în altă limbă ceea ce a fost simțit într-o anumită sensibilitate și în altă parce.

Cu cît limbile sînt mai apropiate, cu atît traducerea dintr-o limbă în alta este mai ușoară. Astfel, din italiană în română sau portugheză, din polonă sau cehă în rusă, etc. sînt operații relativ ușoare. Dar a traduce poezie maghiară, cu accentul ei trohaic, specific, în limba noastră, aceasta este o mare răspundere, înseamnă să găsești corespondențe foarte dificile din punct de vedere tehnic pentru ca această traducere să nu fie un zumzet ! Se spune « traducător-trădător ». Poate că niidieri acest « traduttore-traditore » nu este mai întemeiat decît în traduceri de versuri.

Desigur că poezii și muzicanții s-au găsit, în această privință, într-un lung și neputnăbil conflict.

Întotdeauna muzicantul spune : « Textul acesta nu mă inspiră ! Ce să fac ! Nu-mi spune nimic ! », — dacă textul este într-adevăr plac. Iar dacă este mai conturat, dacă nu este plat, dacă nu este sec, el tot spune : — « Ce fac eu ? O simplă transcriere ? Niște acorduri pe ceea ce d-tă ai spus ? ! »

Între ambele variante este foarte greu să susții dacă un text este nimeric pentru muzică, și ce înseamnă un bun text pentru muzică și ce înseamnă un text nepotrivit pentru muzică. Ce ia muzicantul de-acolo? la anecdota imaginată de poet? Urmează încomodul cursul povestirii? Nicidecum! El la și duce mai departe, cristalizează la un grad mai înalt, la o censiune mai înaltă, atmosfera, ambianța, momentul de acolo.

Dacă noi o să spunem că i-a prezentat unui compozitor un text în care se vorbește despre stele, despre lună, despre mare, despre singurătate, despre doi îndrăgostiți, o să spunem că «este foarte banal», iar apoi adăug la aceasta că e vorba de «Luceafărul» lui Eminescu. Evident. Însă că într-un asemenea caz muzicantul are încă multe lucruri de adăugat.

Prin urmare într-un asemenea caz problema traducerilor pe care am ridicat-o aici, trebuie s-o completăm cu o contra-problemă — ca să spunem astfel — cu problema simetric așezată în aceste raporturi între muzicant și poet și anume: și poetul chemat să facă versuri pentru muzică, este în general parcă picat în mintea copiilor! Cîteodată începe să scrie niște platitudini, niște lucruri imposibile, avînd aerul să spună că în felul acesta poate să slujească mai bine pe compozitor!

Și unul și celălalt dintre aceste cele două atitudini, ambele acte de neparticipare la colaborarea aceasta atît de intimă și de gîngăsită necesară între poezie și muzică, au stîngherit desigur mersul lucrurilor dealongul vremurilor.

O altă formă asupra căreia trebuie să ne oprim în privința greutăților în domeniul raporturilor «cîvint-muzică», este aceea a poemului cîdlic.

Se numește poem cîdlic un poem în care melodia cade pe o strofă de patru rînduri, de pildă, pe urmă o la d-a capto, aceeași melodie pe strofa următoare, și aceeași melodie pe strofa a 3-a și pe a 4-a ș.a.m.d. Că în prima strofă eroul se naște, că în a doua se însoară, că în a treia moare, etc. aceasta n-are importanță! Muzica merge la fel, fiindcă odată făcută pentru prima strofă, muzicantul n-o mai duce mai departe.

Cînd compozitorul a găsit o melodie, el o folosește foarte mult, de cîte ori poate, indiferent, dacă cuvintele se mai potrivesc sau nu. Un exemplu clasic cunoscut în istoria muzicii este acela cu rolul lui Orpheu din «Orpheu și Euridice» al lui Gluck, în care în actul II Orpheu cîntă într-un ritm de mare sfîșiere sufletească:

«Am pierdut-o pe Euridice!»
pentru ca exact în același act să cînte pe aceeași melodie:
«Am găsit-o pe Euridice!»

Este cu neputință ca aceeași muzică să corespundă la două sentimente atît de diferite și atît de contradictorii. Prin urmare din nou această poziție de subprepara, — caz de altfel pe care nu-l consider ca fiind o crăsură caracteristică a lui Gluck, fiindcă Gluck este un foarte mare compozitor realist, care reprezintă un important moment de trecere a muzicii dinspre clasicism spre romanticism.

Am vorbit despre muzicieni care aleg texte banale, pentru a nu fi stîngheriți în propria lor inspirație. Ei consideră că textul acela, oricare ar fi el, este suficient pentru a putea să-și dezvolte propria fantezie.

Există și atitudine inversă de pildă, albosvenției noastre — și eu am condus mulți ani conservatorul nostru — se aruncă dintr-odată la a scrie opere de 5 acte, de pildă pe «Răzvan și Vidra»! Din anul înăl de soflegiere, ei vor să pună în muzică sonetele lui Shakespeare!

În momentul însă cînd el se realizează, cînd muzicantul ține bine meșteșugul său și știe ce vrea, el începe de multe ori să se îndepărteze de izvoarele cele mai mari, cele mai puternice, cele mai prospere ale creației poetice, pentru a se mulțumi cu niște șipote mai mărunte, puțînd să se descurce mai bine acolo.

Totuși este cert că marile realiști, aceia care au însemnat și înseamnă ceva în istoria muzicii, au avut înțușă, au știut să meargă către marea poezie. Marea muzică și marelă cîvint cîntat nu este făcut deodată accidental de un mare muzicant pe un text mediocre. Marea creație este făcută în general pe baza întreprinderii unei mari poezii cu o mare muzică. Sînt asemenea perechi de stăcu — și spune — cum sînt Beethoven-Goethe sau Schumann-Heine, «Schubert-Mueller», «Fauré-Verlaine» etc.

Desigur că de toate aceste puncte de slabă rezistență pe care le reprezintă muzica, «oricum, numai să fii acolo să pot să cînt», pînă la muzica în care doi artiști din cele două discipline se potrivește, se completează, se ajunge în cele din urmă la punctul cel mai înalt, acolo unde același artist face și muzică și textul.

Și am avut în istoria muzicii asemenea cazuri, cîteva din ele ilustre cum: au fost Berlioz, Wagner și chiar cazul mai puțin cunoscut al lui Bach. În cîntecul său profan și mai ales în cele religioase, neapăzabile în formă și gîngăsit, în cîntecul pentru Ana Maria Magdalena, a doua lui soție, textele pe care se cîntă sînt scrise de el însuși!

Dacă muzicantul adeseori supraapăuștește textul, dacă consideră textul ca pretext uneori, poetul nu prea se sinchisește de ce are de dat muzicantului pentru că atunci cînd scrie de cele mai multe ori nu scrie pentru a fi pus pe muzică; și dacă aceasta este situația între muzicant și poet, intervine un al treilea element care îi împacă: acesta este cîntărețul.

Cîntărețul trebuie să facă uneori pretext și din muzică și din text și din poezie, transformînd astfel textele pe care îl spune cînt și textul pe care îl mijloc de a se asculta pe sine. În orice caz, este cert că acest fel de a ignora rolul cîvintului, sensul pe care trebuie să-l vehiculeze cu glasul său, instrument de punere în circulație, căruia al textului poetului și purtător al muzicii, demonstrează că se urmărește numai partea exterioară tehnică, notele înalte, vocea subiață pînă la leșin.

Acest al treilea factor în triunghiul poet-muzicant-cîntăreț, mai mult complică lucrurile, peocedul pretextului pentru a se asculta încă nu s-a terminat. Asistăm uneori la cîntăreț pe care cîntărețul le cîntă într-o serie de dialecte mult mai puțin aproape de limba noastră.

Aș vrea să vorbesc despre cîteva manili în legătură cu raporturile acestea dintre muzică și poezie.

Există mania unor doamne mai în vîrstă de a acompania la pian pe cineva care recită versuri. Să zicem că se recită un frumos poem care sînt foarte bine în picloare, poate chiar și mai bine fără muzică, și un diletant sau o diletanță se apucă să facă arpegii, game, să tragă degetele răsturnate peste clape pentru a imita vîntul mării, geamătul vîntului și așa, mai departe.

Am să mai vorbesc încă de vreo două asemenea rupturi, sau mai bine zis încă de vreo două asemenea situații în care se agravează raporturile dintre muzică și poezie.

Aveam cîndva un curs de admitere la un Conservator. Un tinerel foarte isteț, foarte dîrz, vine la examen. — și l-am întrebat: ce cîntă, unere? «Elucvarle stele»! Era celebra arie «Strălucire stelele». I se pîrea că noi vom fi foarte impresionati de cunoștințele lui de limbă italiană. Putea mult mai bine să cînte în romînește, chiar într-o traducere deformată, decît a face această falsă imagine, această imagine a unei limbi așa zis mai avansată, mai culte, mai de cultură cel puțin în muzici, cum este italiana sau germana, decît a cînta prost în această limbă.

Uneori solisti fac această greșală, dar și corurile. Eu am auzit un cor care, pentru a face probabil plăcere cîntorilor, cînta pe chește, — și desigur că numai plăcere nu le-a făcut! Este, desigur, o greșală.

Aș vrea să mai spun un cuvânt despre convenționalismul acesta în materie de cuvinte cîntat, în care o anumită greșeală odată moștenită, chiar dacă pe drum s-au schimbat foarte multe lucruri, nu mai poate fi zgîlțită din loc.

A intrat în tradiția cîntăreților noștri, ca atunci cînd li se pare că un text nu le este tocmai bun în țesătură, nu se potrivește tocmai bine glasului, lor să schimbe, chiar dacă se abat astfel de la subiectul operei și chiar dacă adresîndu-se celuiilalt, replicantul să nu mai știe ce vrea de la dînsul.

Această intervenție dovedește un fel de cultură desul de puțin avansată, — și nu putem spune că fenomenul este pe cale de dispariție.

În școală, dacă mergi să ascuți la trei-patru profesori de canto aceeași bucată, poți să auzi un text cu totul diferit, datorită intervențiilor succesive ale generațiilor care l-au schimbat pe lei pe colo.

Nu este mai puțin adevărat că tot de la școală pleacă așa zisele teorii, mai puțin vînturate, cum este, spre pildă, aceasta: Într-o zi intrasem la un profesor de canto și am văzut o fată care cînta o arie frumoasă și fata și aria — stînd cu un braț în dreptul umărului. Eu eram rectorul școlii și l-am întrebat pe profesor: de ce suferă fata? Mi-a spus: tovarășe rector, nu suferă de nimic; cînd va cînta pe scenă, ea va răzîmi cotul pe o coloană de marmură!

Pe asemenea coloane de marmură de carton, pe asemenea coloane de marmură recuzită se reazăm adeseori aceste raporturi între cuvînt și muzică.

(Fragmente din conferința ținută la sala Dalles în ziua de 5 februarie 1955)

OCCIDENTUL ÎNTÎLNEȘTE ORIENTUL

RADU STAN

ENESCU — MENUHIN — RAVI SHANKAR

În acest ev dăruit cu puzderie de artiști, ne-am apucat mai de mult să-l descoșem și să-l clasificăm. I-am definit pe unii prin alții. Acum, cînd norocul ni-l scoate în cale pe cei mai din frunte, știm cît prețuiesc și ce să cerem de la fiecare și, așa, să ne bucurăm cu adevărat de el. Li cunoaștem adică. Dar oare colectivitatea care are și ea sufletul al mare, cum ar fi un popor, de pildă, nu am putea-o identifica pe o anume răspintie de trăsură și de gesturi? Da, firește, și nu e nimic nou în asta, după cum tot act de bine știut este că artele sînt ochii unui neam, adîncurile unde i se arată firea, iar dintre toate muzica mulează cel mai pe aproape mișcările spiritului. Pînă aici pare că sîntem toți de acord. Greul începe abia cînd e să alegem care anume game, timbruri, aluri ori ritmuri dau dimensiunile unei națiuni și cum o deosebesc ele printre vecini. Fiindcă faptele relativ ușor de determinat în sfera individului, însumează o mulțime atît de mare la scara de națiune încît e necesară o înfinată pricepere pentru a putea reține comportamentul tipic. La așa ceva nu se poate porni numai dinlăuntrul cetății, și mai cu seamă se cere privirea deprinsă să judece din experiența cu numeroase, cît mai numeroase colectivități umane. Dacă ne gîndim bine, pînă la ora asta avem cunoștințe despre noi înșine nu multe, nici prea împede ordonate, destule doar pentru a întui mai degrabă decît pentru a ști exact locul muzicii românești sub soare. De partea noastră e însă tinerețea neîncîlnită la prea respectabilele modele. N-am ajuns încă să urcăm pe scula de idol un anume stil sau niscăva forme sacrosancte, asemeni unor culturi ale Europei trăind cu nostalgia unui trecut mai mult sau mai puțin apropiat. Lipsa noastră de prejudecăți înseamnă o deschidere către toată bolta cerească și poate că tocmai ea poate explica măsura nemăipomenitei varietăți cu care impresionează azi în lume școala noastră de compoziție. De altfel receptivitatea la tot ce ne-ar putea interesa din perimetrul orizontului este implicată și în destulul care ne-a binecuvîntat cu geografia marilor răspintii. Cît de mult ne este dat, în muzică, să înțelegem tot ce ține de Cultură, fără discriminări apercceptive, deschîși deopotrivă la formele discursive ale Apusului și la spontaneitatea improvizatorie de la Soare-răsare, aflăm și de la observatorii situați în afara spațiului nostru. Yehudi Menuhin, bună-

oară, este un artist ospătat la masa de elite a spiritualității occidentale. De vreo zece ani numai a avut revelația muzicii clasice a Indiei pe care o practică acum cu dăruire și înțelegere. Rezultatele interesului său pentru *raga-uri* și-au concretizat pe discul intitulat *Înclinare între Apus și Răsărit (West meets East)* și, unde s-a consemnat întâlnirea memorabilă dintre doi artiști, al doilea fiind virtuozul indian Ravi Shankar. Pentru o apropiere de Orient, din masa de muzici clasice europene Menuhin a socotit nimerit să se oprească doar la *Sonata a treia pentru pian și violă* de George Enescu. Violonistul american se explică:

«Fiecare popor de pe continentul eurasiatic pare să fi ales modulurile cele mai potrivite cerințelor sale spirituale și fizice. Am selecționat în chip de contribuție apuseană la această înregistrare (cu muzică indiană n.n.) nemaipomenita și mirifica *Sonată în caracter popular românesc* de George Enescu. Cu toate că este o compoziție occidentală în cea mai pură formă de sonată, piesa respiră atmosferă și compoziție occidentală în cea mai pură formă de sonată, piesa respiră atmosferă și compoziție occidentală în cea mai pură formă de sonată, piesa respiră atmosferă și compoziție occidentală în cea mai pură formă de sonată. Originar dintr-un popor ocupând exact punctul de incidență dintre Apus și Răsărit, Enescu a arătat un profund interes pentru muzica orientală; iar Ravi Shankar își amintește cum pe la începutul anilor '30 obișnuia să-l asculte adesea însoțit de fratele lui, Udi Shankar, făcând repetiții împreună cu muzicanții lor. În aceeași perioadă, Enescu a fost acela care m-a luat la extraordinara Expoziție Colonială din Paris unde mi-a prezentat Orchestra Gamelan din Indonezia. *Sonata* de pe acest disc ar fi putut porni numai din mintea și inima cuiva născut și hrănit din împăcare între lumea de intuiții a Orientului și consolidată și cristalizată lume a Occidentului».

Notița de pe copertă semnată de Yehudi Menuhin aduce o mărturie neștiută până acum despre Enescu și consemnează modul cum vede destinul școlii românești de compoziție un mare inițiat din afara ei.

Doinirea și lumea baladei românești fiind o natură a lui, George Enescu a trebuit neapărat să ajungă la concilierea dintre ceea ce înțelegea el a fi modul de exprimare folcloric românesc și idealurile simfonistului școlit la Viena și la Paris. Valoarea simbolică ce se atribuie *Sonatei a treia* privește nu altceva decât înțepătrunderea unei lumi folclorice conservând aproape intact stratul de cultură răgășibil din belșug în arta orientală și formele ample, discursive, în care a ajuns să se exprime muzica cultă a Europei. De fapt asocierea făcută de Menuhin este unul din semnele zorilor enescieni. Va veni vremea când i se va recunoaște lui George Enescu un loc mai de seamă în subminarea formei-sonată, adică tocmai în ceea ce a avut mai caracteristic discursul muzical al Europei din ultimele secole. Acțiunea lui, lipsită de violență, nu a fost spectaculoasă, nu a făcut zărvă, dar a aplecat impunerii edificiul construit să înfrunte veacurile, mai greu decât s-ar părea la prima vedere, fiindcă a plecat din interiorul fortificațiilor, de la vehiculul cel mai mărunț al formei, vizând celula melodică, și mai cu seamă, de la datele proprii celor care au făcut muzica clasică a Occidentului. Principiul transformațional dezvoltat de Enescu a fost cultivat în *Invențiunile* lui Bach, în *Variatiunile* lui Beethoven, în *Sonata* dedicată de Liszt, în leitmotivul wagnerian, în fine, în seria-temă a dodecafonisților veniezi. Din acest punct de vedere se va ști cîndva mai bine că opera lui Enescu a fost un lucru important în lanțul evolutiv al formelor europene, oricum mai semnificativ decât la serialiștii din Viena care au revenit în ultimă instanță la tăietura mare a formelor instrumentale din clasicism. Se va face cîndva și relația necesară între forma - moment teoretizată azi de Stockhausen și alura improvizatorie pe care

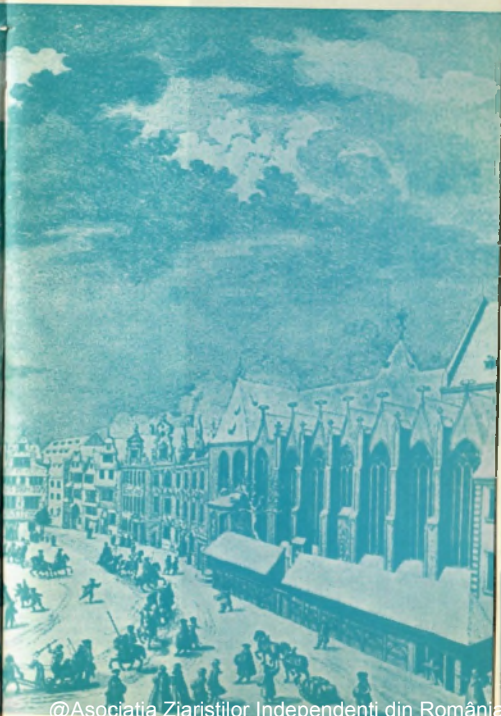
Enescu a păstrat-o sub acoperămintul clasic al sonatei. Ceea ce a realizat magistral compozitorul român este sentimentul conținutului invenției cu aerul unei complete eliberări de convenții, în vreme ce, în adăncurile lui, discursul este totuși sudat puternic după principiile severei unități logice din limbajul european și este coerent prin economia strîmă a vocabularului.

Recurgînd la un strat folcloric din cele mai vechi, Enescu a trecut muzica din aceste părți printr-un vad mare către trăsătura cea mai generală care leagă între ele toate artele extraeuropene, și anume, remarcabila lor continuitate. Motivo particulare ca migrația popoarelor la începutul evului mediu, rupseură această continuitate la europeni, iar apoi marea experiență a polifoniei a schimbat de tot ce se făcea muzicii din extremul apus al Eurasiei, deosebind-o ca gramatică de tot ce se produce în celelalte părți ale lumii. Muzica orientală a putut suferi nesfîrșite variații de stil, dar, după toate aparențele, nu a fost afectată în principiile ei fundamentale. Contradicții numai în detalii, marile civilizații muzicale de acolo atestă o dezvoltare neîntreruptă, aceeași care leagă scările foarte sumare din recitativale imnurilor Rigveda de întinderea pe trei octave a modurilor specializate și grupate sub numele colectiv de *raga*, și totuși, ori de câte ori un om de cultură europeană s-a apropiat de imensul fond muzical al Indiei, nu a putut să nu fie frapat de unele analogii cu structura melodică și modulurile care li erau deja familiare. Cu atît mai complicat și deschis rămîne drumul explicațiilor, cu atît paralelele apar nu numai în linia generală dar, adesea, și în detalii. Numai primul pas pare că s-a făcut aici, în sensul că nimeni nu mai contestă originile comune ale muzicii ca și ale limbilor și mitologilor din cele două mari spații geografice.

Acum cînd destinelui omenirii traversează din nou zodia unei intensificări a dialogului dintre civilizații, cînd se caută punțile ce pot lega și afectiv comunitățile umane de pe toate meridianele, cînd se compune documentația pentru regăsirea tradițiilor de apropiere între popoare, locul unei culturi ca a noastră, destinată să înlesnească înțelegerea, capătă o greutate tot mai mare.

Frankfurt pe Main: Liebfrauenberg, gravură colorată în cupru de I. D. Humann, după un desen de Salomon Kleiner, 1738

¹ Disc Anghel 36418, 1967



FRANKFURT la vremea târgului de carte

Valea largă a Mainului și Rinulul dintre munții Taunus, Spessartul lui Wilhelm Hauff și Odenwald — « Codril lui Odin » de odinioară — se ascundea învăluită de piciele toamnei din prima decadă a lunii octombrie, când mulșumită conducerii Asociației scriitorilor din București și organizării generos-meticuloase a călătoriei de către Inter Naciones, am avut prilejul să revăd Frankfurtul împreună cu alte câteva orașe din R. F. Germană. O reîntîlnire cu « capitala secretă a Germaniei », cum îi spunea Goethe orașului între zidurile căruia se născuse, cu orașul imperial liber în care de la Frederic Barbarossa încocoșe erau încoronatî regii germani și începînd cu Maximilian al II-lea erau aleși împărații « sfîntului imperiu roman de națiune germană » în celebra « Kaisersaal » din nu mai puțin vestita casă Römer, cu puternicul centru financiar și bancar dominant în secolul trecut de mari potențai ai finanțelor ca dinastiile Bethmann și Rotschild, în fine cu orașul universitar în care îmi fusese dat să ascult înainte de război citeva prelegeri neconformiste despre literatura germană, — o asemenea reîntîlnire oferea dintru început o doză de surpriză și o încordare a așteptărilor: confruntării; întocmai ca atunci cînd, prăgîndu-te să revezi un prieten bun după un răstîmp oarecare, ești nerăbdător să descoperi urmele timpului pe chipul lui, dar totodată și să deslușești în propriile tale reacții cît de mult te-ai îndepărtat, tu însuși, de cel care erai odinioară. Mar trecusem în anii din urmă prin Frankfurt, dar doar între două trenuri sau în goană de la aeroport la gară ori invers; așa că orașul propriu-zis nu-l zărisem decît de departe, în estomparea cenușie a fumului fabricilor și a grabei dominate de preocupări lumnice. Și, atunci, impresiile fugare se întrecu în înțelesul unei metropole crescute mai ales pe verticală, dar cu o generozitate urbanistică admirabilă în ce privește arterele de circulație și spațiile libere, pe-alocuri verzi și înflorite. De altfel așezarea prielnică a orașului la vechiul « vad al franconilor » de pe Mainul

larg și bogat în ape — căci aceasta este originea numelui — contribuie considerabil la impresia de largime și spațiozitate. Dar nu mică a fost surpriza confruntării vechii imagini cu cea nouă: orașul, complet distrus de bombardamentele aeriene, a fost reconstruit integral, cea mai mare parte în spiritul unei arhitecturi moderne, pe alocuri mai mult utilitariste decât preocupate de unitatea estetică a unui stil bine definit și pierzându-se adesea într-un sincretism urbanistic ce impresionează prin masivitate și linaritate modernistă, fără să încalce. Excepție, până la un punct, face cartierul de început de ev modern, adunat în jurul vechii piețe Römerberg. Piața s-a extins considerabil pe locul ruinelor unor foste clădiri fără importanță, deschizând perspectiva de la vechea și actuala primărie până la zveltul dom gotic înălțat în sec. XV pe temeliiile unor construcții din secolele XIII—XIV. Dar, dacă grupul de elegante case burgheze din sec. XV—XVIII, ce poartă numele de Römer, au fost reconstruite cu fidelitate în forma originală — mă refer la fațade, căci conforul interior este ultramodern —, iar o parte din casele de pe același alinament al laturii dinspre apus a pieței au găsit formule moderne perfect armonizate cu stilul vechilor clădiri, pe cele două laturi ce mărginesc noua esplanadă până la domul situat în extrema ei estică au crescut blocuri de locuințe, birouri și magazine și un muzeu de istorie a orașului, toate cu platforme și terase suprapuse în ritmuri contrapunctice, care contrastează supărător — mai ales pentru gustul localnicilor — cu restul pieței: poezia atmosferei de epocă, pe care o regăsești, cu izul ei, în alte cartiere vechi reconstruite la Münster, Düsseldorf, Bonn, Bremen sau Hamburg — este violentată aici de masivitatea cubică și linearizată a unor cvazi-buncăre din beton și piatră sau de hiperdezvoltarea ferestrelor în dauna zidurilor, reduse doar la o rețea de grinzii orizontale și verticale, ce se revendică parcă de la dantelarea imaterială și transparența goticului, fără a păstra și proporțiile lui de echilibrată îmbinare a impresiilor de luminositate, soliditate și grație.

Nu departe de Römerberg, pe strada cea-luat locul și numele vechiului «șanș al cerbilor» — «Hirschgraben» —, la câțiva pași de o impresionantă arteră de intens circulație, se ascunde, parcă, vechea casă în care s-a născut și a copilărit Goethe. Și orice revedere, ca și orice primă vizită la Frankfurt, poartă inevitabil pași turistului într-acolo. Reconstruită din ruine, în întregime din materiale noi — cu excepția fațadei parterului din blocuri de gresie roșie, a cadrului unei frumoase ferestre în evantai de deasupra intrării și a grilelor de la ferestre sau a balustradei de fier forjat a scării, care au putut fi recuperate și reutilizate —, casa spațioasă, luminoasă și veselă, cu biblioteca părintelui poetului și cu vechiul teatru de păpuși ce-a făcut deliciul copiilor, respiră parcă aceeași atmosferă în care s-a trezit gustul pentru dramă și poezie al vîlciorului tîcîn al literaturii germane. Și totuși... parcă n-am mai simțit fiorul de emoție pe care îl emanau odinioară zidurile și ușile atîrnate de mina copilului sau adolescentului Goethe; vibrației afective i-a luat, într-un fel, locul, o senzație lucidă de cutremurare cerebrală — poate pentru că nu mai există fluidul autentic al vechilor ziduri, poate fiindcă, pătrunzînd mai adînc în opera poetului, am învățat să-l recepțez nu afectiv ca pe Schiller, ci cerebral, precum și titul său s-a alcătuit, pentru mine, din voință de perfecțiune și cerebralitate mai mult decît din erupție afectivă și entuziasm.

Impresia de monumentalitate megalopolitană, pe care mi-a trezit-o noul Frankfurt, se confirmă și în imensul teren — destul de central — al târgului de mostre, cu nenumăratele lui pavilioane gigantice, între care circulă minuscule autocare electrice cu remorcă, fără uși și geamuri. Aici se ținau, începînd din 1240, târgurile de toamnă pentru care orașul obținuse ocoțirea împăratului și scutire de vîmi în fostul imperiu, iar în vremea noastră se organizează, în fiecare an, numeroase manifestări comerciale care au făcut, între altele, faima orașului; manifestări printre

Frankfurt pe Main: intrarea triumfală a lui Gustav Adolf 1631. Gravură în cupru de Mathäuss Merian, 1639



care tirerile specializate de blănuri, de automobile sau de carte aduc nota de confort și rafinament a nevoilor materiale și spirituale ce definesc bunăstarea noul societăți germane postbelice.

Am avut prilejul să asist la inaugurarea târgului de carte din anul acesta — dintre 11 și 16 octombrie — și să vizitez totul pe de lănte. Manifestare grandioasă, care ilustrează imensa explozie a spiritului omănesc în toate domeniile artelor și științelor, dar care se coagulează prin dimensiunile uluitoare: 248000 de titluri de cărți expuse, dintre care 79000 de noi apariții, toate prezentate în 2353 de standuri individuale și 1462 de standuri colective de către 3514 editori din 59 de țări ale lumii, printre care și țara noastră. Fiește că totdeauna este loc pentru « mai bine », mai ales într-o competiție cu țări care au o tradiție editorială și tipografică mai îndelungată și mijloace materiale ori tehnice superioare; dar mi-a bătut inima de emoție și mîndrie din am văzut cele două standuri micuțe, dar cochet aranjate și reprezentative, în care erau expuse într-unul cărțile și în celălalt revistele și ziarle noastre.

Văzind această imensă desfășurare concretizată a spiritului omănesc, te cuprinde un sentiment de admirație și de satisfacție nemărginită, dar și de disperare a nepuțutului; căci niciieri nu-ți poți da seama mai bine de criza informațională către care se îndreaptă cu pași repezi omenirea, prin incapacitatea de a mai putea îmbrășa tot ce apare nou; și undeva, în străfundurile sufletului, am simțit parcă, nefiresc și amar, nostalgia vremurilor din purtătorii culturii din antichitate, din evul mediu ori din renăscere cândreau cu cunoșterea a tot ce se scrisese pînă la ei sau se scria în timpul lor.

În ciuda faptului că acest târg de carte marca un prim jubileu — 25 de ani de la înființare —, manifestarea spiritului și a culturii părea să se transforme mai curînd într-un pîrle comercial de vânzare și de încheiere de tranzacții, cu toate că unele standuri ale editorilor, frumos drapate și impozabile, ofereau publicului și posibilitatea unor discuții libere cu autori de mare succese, lasa seriile de lecturi făcute de scriitorii din operele lor, serii frecventate de surprinzător de mult public, ca aceea a lui Siegfried Lenz, la care am asistat, deveneau pînă la urmă nu numai un prilej de încintare și de rafinată satisfacție estetică, ci și unul de vânzare a încă vreo cîteva sute de exemplare cu autografe nominalizate.

La deschidere a vorbit — pentru prima oară la un târg de carte din Frankfurt — Cancelarul Republicii Federale Germania, Willy Brandt. Dar, inaugurarea avînd loc sub semnul tragic al re izbucnirii ostilităților dintre Israel și Statele Arabe, discursul său nu s-a mai referit, așa cum fusese plănuit și schițat, la « cartea ca mijloc de înțelegere, artă și încintare », ca « produs al industriei informaționale » și năd la « comercializarea pieței cărților și la situația precară a scriitorilor », ci la problema păcii. Într-o cuvîntare de-o elocvență și retorică desăvîrșită, Cancelarul a definit voința de-a recurge la război ca « ultima irratie », ca « un eșec al rațiunii politice și umane ». Pîrși din discursul inițial, pregătut dar nerostit, au fost publicate înă în presă, și unele idei, cuprinse în el, sînt de o deosebită semnificație. Cancelarul federal « vorbește acolo despre autor ca despre un « fenomen natural » care « există ca argințu, aurul, sau chiar ca bauxita ori alte comori ale naturii ce nu așteaptă decît să fie exploatate », și a arătat mai departe că lumea ar trebui să se mire de faptul că « se găsește totdeauna, și fără o mare încurajare publică, oameni care preiau totată truda invenției și modelării prin cuvînt — fără altă răsplătă imediată decît fetei cîre de-a fi tipărit; dacă, bineînțeles, le este hărăzită asemenea fericire ». În continuare a comparat autorul cu vârful unei piramide răsturnate cu baza în sus și și-a exemplificat imaginea cu ajutorul lui Kafka: « Cineva care se pricepe »,

spunea Cancelarul, « a calculat, pentru propriul său amuzament, cîtor oameni le-a dat pînă bolnăvicioșul Kafka în decurs de o jumătate de secol, începînd cu lectorii editorilor, cu zăarii și tipografil și terminînd cu muncitorii exploărilor forestiere din Canada și Finlanda, fără a mai pune la socoteală filialele kafkologiei de la universitățile din toate continentele ». Cifra imaginărilor a urtat-o, afirmă Cancelarul, dar păstrat în minte poarta: « acest om neaștoc și genial a dat naștere unei întregi mari industrii ». O alegoric-realistă (fie-mi iertat termenul!) referire a Cancelarul lui Willy Brandt la situația nefastă a scriitorului din lumea capitală și la « domeniile traumatice » ale relațiilor dintre scriitori și editori, unde « afecțiunea se află în imediată vecinătate a resentimentului, nobletea de caracter este foarte aproape de spoliere, iar generozitatea abia se delimează de exploatare ». Fiește că situația scriitorilor tineri, care n-au încă « un nume » și care de cînd n-au făcut « dovada existenței », este mult mai precară și Cancelarul invită să nu se uite că și scriitorii care au azi « un nume » au fost cîndva anonimi. Remarcabilă este clarviziunea cu care Cancelarul dezaproabă sistemul bazat pe ficțiunea că, în fond, cartea este un « produs de lux ». « Fiește că este ceva adevărat în asta », conchide el, « dar explicația cu produsul de lux nu reprezintă adevărul întreg, întrucît nu se mai poate concepe în ziua de azi o societate care să fie privată de carte prin prețuri exagerate ».

Între-adevăr ! Spre deosebire de țările socialiste, unde cărțile sînt, bănește, mai mult decât accesibile, în R. F. Germania, ca și în celelalte țări capitaliste, prețurile sînt extrem, chiar prohibitiv de mari. Fiește că există numeroase ediții și colecții « de buzunar », la prețuri mult mai ieftine, colecții care pun la îndemîna maselor, și mai ales a elevilor și studenților, toate cărțile — literatură clasică și modernă, teorie și istorie literară, lingvistică, filozofie, științe naturale sau fizico-matematice etc. — strict necesare pentru studiu sau pentru cultura generală. Și încă în condiții grafice excepționale, în cea mai mare parte, și ireproșabile sub raportul exactității și al criticii de text. Dar există încă foarte multe tipărituri care, dincolo de faptul că sînt adevărate minuni grafice și că reprezintă o aleasă delectare a spiritului și a ochiului, depășesc limitele de cumpărare ale omului cu venituri medii și se înscriu în sfera bibliofiliei, dacă nu chiar în aceea a bibliomaniei. La târgul din Frankfurt de anul acesta, prețurile cele mai mari le-a atins cartea de artă, e drept în prezenta « nec plus ultra », cea mai scumpă carte a fost expusă la standul editurii Skira din Elveția: « Roi, je t'attends à Babylone », de André Malraux și Salvador Dalí; cuprinzînd un text inedit și 14 gravuri, de format 65 x 45 cm, și avînd un tiraj de 150 exemplare, prețul volumului l-a cifrat la 150 000 franci elvețieni pentru editura de lux și la 30 000 fr. elev, pentru editura « ieftină », iar la standul editurii vaticanești se putea vedea primul volum — în greutate de 7 kg — din cele 66 pe care le va cuprinde pester treizeci de ani « Opera omnia » în șase limbi a izvoitului Kircher; avînd în vedere că volumul era legat în piele de capră de oază sud-africană, cu vinietă și cotor aurit, și că zăful a fost distrus după un tiraj de 500 exemplare, prețul lui era de 3 000 mărci vest-germane, în afara de cele zece exemplare de lux « destinate caselor regale și președîndilor de state » care costau, fiecare, cîte 50 000 mărci. Interesant este faptul că editurile de artă nu s-au limitat să expună capodopere în prezentare bidimensională, ci au trecut și la tridimensionalitate: astfel editura Propyläen a oferit cinci reproduceri ale celebrului « grup al prințeselor » de Johann Gottfried Schadow (în reducția lui Hagemann) pentru prețul de 15 000 mărci fiecare. Fiește că asemenea expozate se desăvîrșesc prin execuții ce le situează cu mult deasupra cărților obișnuite, chiar a celor din « ediții de lux », dar ele ilustrează totuși, elocvent, sistemul comercializării cărții caed de lux obice — despre care vorbea Cancelarul Willy Brandt — și imensa prăpastie dintre drepturile de autor ale celor « cu nume » și ale celor « fără », care nu depășesc uneori, pentru o ediție

de buzunar, valoarea salariului pe o lună a unui muncitor calificat. Și, văzând acestea, mi-am zis că, oricâte obiecții ar avea, cîteodată, scriitorii noștri împotriva legii drepturilor de autor de la noi, situația noastră este evident superioară celei din țările capitaliste, sub aspectul echității și eticii sociale, diferențele de valoare, nume și tiraj neajungîndu-lu la absurd de sfidare și minimalizare de acolo. Și totodată m-am dus cu gîndul la Johannes Kepler, astronomul german care, pentru a-și agonisi existența, trebuia să facă și pe astrologul și să întocmească horoscoape împărășilor. Rudolf al II-lea și Matthias ori generalul lui Wallenstein; la Kepler care, pentru a strînge banii necesari tipăririi celebrelor sale « tabele astronomice » valabile pînă azi, a venit la tîrgul de toamnă de la Frankfurt pe Main, în primele zile din luna octombrie a anului 1627, pentru a-și vinde singur cărțile pe tarabă, la prețurile aprobate de comisarul împărătesc al tîrgului și de comitetul librărilor, coșii cacoșii; și care a trebuit să plece cu mina goală, fără a fi reușit măcar cheltuielile călătoriei, deoarece autorizația de vânzare nu l-a fost dată, din motive religioase, decît cu cîteva ceasuri înainte de închiderea tîrgului.

Poate că situația anormală a drepturilor de autor și a scriitorilor « fără nume » se datorează în R. F. Germania, și faptulul că recenzii nu mai pot influența substanțial succesul sau insuccesul unei cărți, dedicat cel mult în cazul debutanților. Ultimul roman al lui Siegfried Lenz, « Dos Vorbild » (Modelul) a atins în scurtă vreme 250 000 exemplare, în ciuda faptului că marea majoritate a recenziilor a fost defavorabilă. Singurul lor efect a fost doar că, în incinta tîrgului, Lenz și criticii să-și negativi au evitat cu grijă să se întîlnească, fie chiar și din întîmplare.

S-a vorbit în discursul publicat al Cancelarului, ca și în unele reportaje asupra tîrgului, despre caracterul industrial-comercial al valorificării cărții-marfă în detrimentul cărții-act-cultural. Și s-a adus ca argument faptul că ierarhizarea produselor și firmelor de la tîrgurile pur industriale, prin mărirea standardilor și prin rafinamentul și costul prezentărilor expozitive, s-ar fi făcut simțit și la actualul tîrg de carte. Este drept că, dacă unele edituri cu nume bine stabilite, ca Suhrkamp, Hanser sau Luchterhand, s-au mulțumit doar cu cite una din despărțirile tip ale pavilionelor, au fost și altele — și nu neapărat dintre cele dornice sau nevoite să-și facă reclamă — care au reunit cîte două sau patru asemenea despărțiri, la desfurarea sau așezarea față în față, pentru a alcătui un singur stand; s-a ajuns chiar pînă la alăturarea pereților dintre circa cincisprezece asemenea despărțiri, ca la standul editurii Bertelsmann. Și nu se poate trece cu vederea faptul că multe edituri au căutat o notă originală care să impresioneze prin drapaj, covoraș sau eșare rotative construite cît mai fantezist și din materialele cele mai moderne, ca o expresie a modernității, a mergerii în pas cu vremea; astfel editura Rowohlt a expus cărți foarte puține pe un fond de plumb roșu, în schimb a montat, în jurul unor catarge din doi metri înălțime, niște dispozitive speciale, numite « periașce », alcătuite din panouri mari ce se roteau neconștient și oferisera vizitatorilor mereu alte coperte de cărți. Trebuie să mărcurism, totuși, că asemenea artificii de prezentare, inventive și variate, au conferit tîrgului un farmec în plus, o diversitate de forme și o policromie binevenită pentru a frînge monotonia obisnuită a expunerii invariabile pe stelațe-tip.

Privind tîrgul de carte în ansamblu, sub aspectul categoriilor de preocupări și de forme de prezentare, ochiul era impresionat de sporișea imensă a bibliotecilor de buzunar, care reprezintă, prin cuprinderea marilor valori universale din domeniile literaturii, artelor și științelor și prin prețurile abordabile, un act cultural de incontestabilă importanță și eficiență. Fișele că în ele s-au infiltrat și numeroase produse dubioase, ca romanele « sexy » sau cele de aventuri lăfite, dar se pare că, după un prim succes datorat noutății și curiozității naive a unora dintre cettorii, publicul a început să abandoneze aceste genuri și să se îndrepte spre cărți cu valoare

informativă reală și pozitivă; atitudine care a determinat în ultima vreme și falimentul multora dintre revistele erotice sau pornografice, care se înnulșiseră în anii trecuți ca ciupercile după ploaie.

Totodată se remarcă publicarea individuală a operelor literare și științifice, unele cu succese de bestseller, altele impunîndu-se mai lent. Fără a avea pretenția de a face o listă complexă în funcție de timp, valoare, succes etc., menționăm spre exemplificare: romane ca « Modelul » de Siegfried Lenz, « Portrait de grup cu domnă » de Heinrich Böll, « Răspunsul la cunoașterea doar vîntul » de Mario Simmel, « Barca » de Lothar Günther Buchheine, « Prusacul mort » de Ernest von Salomon, « Banda Powenz » de Ernst Penzold, « Paradisul de sticlă » de Angelica Mechtel, « Predința » de Dieter Kühn; sau cărți de însemnări, note, descrieri, esouri etc.: ca « Răsele vremii » de Horst Krüger, « Locuri » de Marie Luise Kaschnitz, « Ldcome » de Gabrielle Wohmann, « 22 de zile sau jumătatea vieții » de Franz Fühmann, « Însemnări 1932—1972 » de Elias Canetti și « Amintiri » de Arthur Rubinstein; de altfel celebrul pianist a făcut și confesiuni orale la conferința de presă a editurii Fischer, unde, pe un ton jumătate seric la jumătate amuzant și bulon, a vorbit despre familia sa, și-a definit talentul și inclinațiile, s-a răfuit cu « zgîrcitul » violoncelist Casals și a explicat de ce astăzi nu mai consideră că e cazul că-și respecte jurămîntul — făcut în timpul Germaniei wilhelmine — de a nu mai pune piciorul pe pămînt german.

Gama cărților expuse reprezintă și toate domeniile științelor tehnice și ale naturii, ale medicinei, filozofiei, psihologiei sociale și infantile, pedagogiei, economiei, dreptului etc. Descrierile de călătorie și de științuri necunoscute (« Sălbătece incântătoare » cu peisaje din Alaska, « Al cincilea paradis » — Australia etc.) stăteau alături de sfaturi pentru viața practică (« Te ajută să găsești », « În grădina ocără », « Sfaturi pentru femeia de azi », « Așa se găsește în Italia » etc.); iar lucrările enciclopedice în multe volume, de tipul enciclopediei Meyer sau Brockhaus (din prima sau apărut opt volume din cele douăzeci și cinci plănute) se concureau cu lucrările mai mici, într-un volum, axate pe o disciplină sau o preocupare (« Cartografie » cu 246 reproduceri de hărți vechi, « Pe cer se vede Steaua Sudului », « Marea carte a vînturilor și pîdurii », « Ingineria transformă medicina », « Cornea bijecturii », « Cornea porțelanurilor », « Nestemate perle, jaduri », « Lexiconul mitologiilor », « Originea artei și literaturii moderne » de Arnold Hauser etc.). Printre cărțile de filozofie se etala, la loc de cinste, « Nostalgia începuturilor » de Mircea Eliade, iar printre bestsellerurile recunoscute de întreaga presă cartea « Dosul oglinzii » de Konrad Lorenz, în care recentul laureat al Premiului Nobel schițează, pe baza experienței sale, o « Istorie naturală a cunoașterii umane ».

În profilarea editurilor s-au petrecut, pare-se, schimbări profunde. Prea puține au rămas fidele unul singur domeniu de preocupări (editura Skira — arză, editura Schwan — filologie, lingvistică, manuale școlare etc.); cele mai multe și-au amplificat considerabil paleta, îmbrășînd cît mai multe domenii și genuri de publicații; și aproape toate au introdus colecții în format de buzunar, printre care un loc predominant îl ocupă romanele polizate și, în ultima vreme cu desoabiă intensitate, cărțile de știință fantastică, « Science-Fiction ». Printre standurile cele mai reușite ale tîrgului a fost și standul Franței, în care au figurat toate editurile franceze cu ce aveau mai bun și mai frumos, deși fiecare expunea și într-un stand individual. Reunind toate concepțiile editoriale, tipografice, estetice și toate domeniile sau genurile, standul oferea vizitatorului posibilitatea de a desluși acolo, concentrate pe o suprafață restrînsă, tendințele generale ale cărții moderne. Ceea ce impresiona de la bun început erau culorile, cît mai variate și mai vii, și desenele sau reproducerea cît mai sugestive, numai pe coperti, cî și în interior; și asta nu numai la cărțile

pentru copii, la cele de artă sau la prezentările de faună și floră alpină ori maritimă, ci la mai toate; ca și cum editurile, căutând să țină pasul cu introducerea metodelor audio-vizuale în învățămînt, ar fi încercat să «vizualizeze» și să individualizeze atît reclama (copertă, afiș) cît și lectura. Fiește că mai există, deopotrivă, și colecții sau opere complete în mai multe volume, unde uniformitatea e de rigoare și inevitabilă, dar și acolo coloritul lui începe să se impună, măcar la cămășile copților.

Un domeniu de preocupări, care pare să polarizeze interesul unor mase tot mai largi de cititori, este acela al cărților de istorie și biografii românești sau literaturizate, ale celor de politică internă, externă, economică sau socială, expus pe înșelesul tuturor. În această direcție, pe lângă unele titluri ca «*Încăto se îndreaptă Germania azi*», «*Pămîntul devine mai de neîncut decît luna*» etc., printre *bessellerele* tîrgului se număra și Impresionantul — ca dimensiuni — volum al biografiei lui Hitler de Joachim C. Fest, expus în standul drapat cu marron și negru, ca o criptă, al editurii Propyläen; volum ce se întemeiază pe o valorificare critică a imensului fond de documente existent în arhive. Judecînd după faptul că, abia apărută, cartea a fost preluată spre traducere și tipărire de 12 edituri din țările occidentale și a fost distinsă împreună cu celălalt volum al autorului «*Chipul celui de-al treilea Reich*», cu premiul Thomas Dehler pe 1973, instituit de Ministerul Federal al Relațiilor Intragermane pentru «contribuția adusă la clarificarea istoriei germane», credem că ea merită, într-adevăr, o atenție discutare critică. De altfel, de cartea aceasta s-a legat și o scenă amuzantă și elocventă, petrecută în incinta respectivului pavilion. Actorul englez Alec Guinness, care a încredințat personajul lui Hitler într-un film notoriu din ultimii ani, și-a făcut apariția în pavilion, machiat și costumat ca odiosul dictator nazist și însoțit de cîțiva figuranți în cămăși brune. Apariția a stîrnit reacții diferite, de la risete și aplauze — destinate artistului — pînă la huiiduieli și la revolta unui vizitator care a luat un borcan mare de muștar de la bufet și a aruncat conținutul asupra actorului, mînjindu-l simbolic din creștet pînă-n tălpi. Iar poliția federală — prezentă în incinta tîrgului, în uniforme și în număr suficient pentru a preîntîmpina neîntîmplările, la standurile editurilor israeliene sau arabe, a unor acte de violență reprobabile, ca acelea care au cernit jocurile olimpice de la München în anul trecut — i-a invitat pe actor și figuranți la prefectură, pentru a se analiza dacă nu cumva au încălcat prevederile acordului celor patru mari puteri cu privire la interdicția oricăror manifestări suspecte de-a reînvia nazismul. Epilogul a fost reîntoarcerea — de rîndul acesta «discretă» — a «actorilor» la hotel.

În treacă fie spus că prezența poliției, anul acesta, la tîrgul de carte a fost doar decorativă, din fericire, iar presa a prezentat fotografii ale tinerilor în uniformă — cu bărbi și plete, cu pistoale la sold și cu mici aparate de emisie-recapție în mînă — răsfoind cărțile la standuri, ca niște simpli vizitatori.

Punctul culminant oficial al desfășurării tîrgului de carte l-a reprezentat, în afară de inaugurare, actul festiv din «Paulskirche», unde, în prezența președintelui R. F. Germania, Gustav Heinemann, «Premiul pentru pace pe 1973» al editorii

lor și librarilor germani a fost decernat unui colectiv, «Club of Rome», pentru lucrarea «*Limitele creșterii*» (*Grenzen des Wachstums*), inițiată și publicată de el. Cartea premiată prezintă rezultatele unui studiu întreprins cu ajutorul calculatoarelor de către un colectiv de la Massachusetts Institut of Technology, sub conducerea lui Denis Meadow, și pornește de la teza că «lumea și mediul înconjurător, prin contrast cu creșterea exponențială condiționată tehnic și medical a populației globului, se îndreaptă spre pieire, datorită epuizării resurselor de energie, de materii prime și de alimente, ca și creșterii negative a poluării mediului ambiant». Iar concluzia, formulată cu prudență de prof. Edward Pestel de la Universitatea Tehnică din Hanovra — unul dintre membrii comitetului executiv al acestui «Club of Rome» —, în cuvîntul de mulțumire pentru atribuirea premiului, a dat glas temerii că «goana cronică după satisfacerea unor pretenții de consum tot mai mari» va duce în cele din urmă «la o pustiire dezolantă a vieții spirituale din cercuri tot mai largi ale societății bazate pe bunăstare» și că, dacă la creșterea economică extensivă se vor adăuga și crize materiale, «omenirea goliță lăuntric, sufletește, nu va putea scăpa de haosul celor mai brutale conflicte la scară mondială». Indiferent dacă valabilitatea unei asemenea concluzii fusese contestată — în cadrul unei discuții libere purtate cu autorul, în ziua precedentă, de către reprezentanții economiei politice tradiționale, ca și de cel al ideologiilor politice de dreapta și de stînga — cu argumentul că s-a omis din calcule dinamica politică și socială, pentru simplul motiv că nu poate fi cuantificată, și că deci profesia catastofei contrazice orice experiență și logică —, pozitiv rămîne faptul că laureatul «Club of Rome» a încercat, oricare ar fi fost atitudinea cercetătorilor față de prognoza viitorului, să abordeze o problemă care frîmțea azi multe spirite: cum va arăta lumea peste treizeci sau cincizeci de ani. Și acest lucru e de natură să producă o frîmțare rodnică în vederea găsirii unor soluții cît mai realiste și echitabile.

Secolul 20

la
Salzburg

LECTURI AMERICANE ÎN DECOR BAROC

Antropomorfizat de închipuire, muntele care domină zarea la miezăzi de Salzburg, desenează, zic localnicii, profilul lui Carol cel Mare. Iluzie optică? Privită îndelung, întreptuirea creștelor Untersbergului decupează parcă — ca și Omul Bucegilor noștri — pe fundalul cerului albastru, liniile unui imens profil culcat: ziditor de stavili barbariei, împăratul occidentului ar dormi aici, în imaginație, somnul său de cromene, așteptînd netulburat clipa viitoarei deșteptări din ferecarea stîncii. Sentin — apropiat omului chiar dacă deseori covârșit de legendă — este întreg decorul patriei lui Mozart, amestec curios de seriozitate și veselie, de trălnicie și tandrețe. Alături de gravitatea rece, verticală, a Alpilor albi, sau de întinderea orizontală a pustelor monocrome de la răsărit, personalitatea locurilor, forțată de excese, este cuceritoare prin grație: discretă, scara de proporții a Salzburgului o potrivită compasului inimii. Desigur, inima lui Carol cel Mare, cîntit pînă în ziua de astăzi, după datina apuseană, ca «patron al școalelor» nu bazează Untersberg, — secolele au prefăcut-o în scrum. Dar tradiția de cultură redeschisă pe continent, prin înflorirea Renașterii a literelor, cînd împăratul înflința primele școli de după șocul migrațiunilor, — n-a cunoscut aici, pe cît se pare, nici accident, nici sincopă: progresînd în pas cu scurgerea vremii, începînd cu modesta școală a lui Arno, din secolul VIII, cultivarea științei de carte și de frumos, a trecut, firește, prin multe stadii, continuatorul ei cel mai prestigios fiind astăzi centrul universitar salzburghez, cu mai multe Facultăți și un renumit Conservator.

Mezinul așezămintelor de carte este, însă, o instituție postuniversitară creată dincolo de Ocean, în 1947, — *The Salzburg Seminar in American Studies* — găzduit, printr-un fel de transplant, de atunci începînd, în Schloss Leopoldskron, castelul baroc conceput de Bernard Stuart, arhitect benedictin cunoscut în Europa

◀ Castelul Leopoldskron, la Salzburg

secolului XVIII și pentru dexteritățile sale de matematician, astronom, inginer mecanic și ceasornicar; aici, lângă lacul cu nufăr dincolo de care pocește urcă spre Untersberg, el a înălțat armonioasa structură unde, la 1736, își statornea reședința primul ei stăpîn, arhiepiscopul protector al arcelor Leopold Firmian. În urșita clădirii, un fapt interesant este că, printre cei care, trei veacuri la rînd, și-au perindat umbra între zidurile ei, s-au numărat cel pușin și două nume pe care iubitorii de frumos nu le va da curînd uitării: acum o sută de ani, ex-regele Bavariei Ludwig I, întemeietorul galeriei de sculptură de la München; mai aproape de noi, pînă în ajunul ultimei conflagrații mondiale, Max Reinhardt, unul din fondatorii Festivalurilor de la Salzburg, un spirit cîruia teatrul secolului XX îi datorează enorom.

Dar Schloss Leopoldskron? Femeccător, avînd ceva din irealitatea unui decor de teatru, fostul palat al arhiepiscopului (la cîrui inimă, după propria voință, se află îngropată sub o lespede, în capela ce dă spre terasă) — datorează la rîndul lui foarte multe lui Max Reinhardt; și, mai înfîi de toate, această restaurare plină de gust a interioarelor lui, cîndva rîvâșite de vremuri; tot el a înzestrat castelul cu biblioteca sa, copie fidelă a celei din mănăstirea Sankt Gall. Astăzi, sanctuarul creat de Reinhardt pentru pascrarea cărților găzduiește mai mult de zece mii de volume. Decorul din lemn sculptat, lăsat moștenire posterității de ultimul cascolan al «Schlossului», joacă, de altfel, un rol esențial în statutul prezent al așezămîntului: «The Salzburg Seminar in American Studies» ar fi desigur de neconceput fără existența bibliotecii, focarul de învăștură ale cîrui rafturi, pururi deschise, sint la dispoziția cititorului ziua și noaptea, douăzeci și patru de douăzeci și patru...

La castel, domnește un paradoxal spectacol de contraste ce hrănește și încîntă ochiul minții, ca o frîntură de oglindă ruptă dintr-un *gran teatro del mundo*: istoria veche dăinuie, teatral de vie, în toate ungherele; locatari de mult răposai bîntuie cu blîndețe prezentul, privind trecerea ceasurilor din cadrele lor de aur și cretă, dînd parcă vizitatorilor bună ziua; căci, într-adevăr la răstimpuri, din cele patru puncte cardinale, prezentul convoacă în acest decor baroc, tineri, și mai puțin tineri, din toate țărrile bătrînelui continent, făcîndu-i mușafiri la animate confruntări cu rodul de dincolo de Ocean al vechii Europe, — la un dialog activ cu vicle culturii americane moderne.

Contrapunctul acesta dintre vechi și nou nu e lipsit de farmec. La ultima adunare, în acest miez de vară, oameni de condei, esteticieni, critici și cercetători («The Fellows») adunați din peste 20 douăzeci de țări, împreună cu profesorii lor («The Faculty»), sub direcția competentă a lui Arthur Glover, s-au înfruntat, de pildă, trei săptămîni într-un climat de emulație constructivă, măsuriînd perspectivele celor mai noi desfășurări ale artei cuvîntului din Extremul Occident. Judecări comparatiste pe un fond de tablou rococo. Europeni și americani discutînd despre trecut și viitor: contrastul, aici, face parte din regula jocului.

Electronic, disimulat undeva între lambriuri deasupra canaturilor ușt înalte, clopoșelul care cheamă la cursuri nu sună ci cîntă: adineori și-a întonat scurtul buchet de note: «Facultatea» și cursanții iau împreună loc în salonul alb unde la pupitru se află acum profesorul Charles Davis. Va fi vorba de literatura neagră. Din peretele cu stucaturi delicate, imaculate ca o arhitectură de bezele, ne privesc de dincolo de timp, oglinzi venețiene chenăruite cu aur, și cîteva portrete de familie din veacul crăiesei Maria Tereza: sînt nepoții arhiepiscopului Leopold. Chipul lui cu ochi sfredelitori, pictat de Zanusi pe peretele din stînga privesc din înaltul ramei spre noii săi oaspeți. Acasă, în Statele Unite, profesorul Davis conduce Centrul de studii Afro-Americane al Universității Yale. Profesorul Davis este negru. Aici, în fața unui auditoriu numai ochi și urechi, el explică cu talent și pricepere necesara legătură dintre istorie și metaforă, condiție pentru înțele-



gerea spiritului în care și-au gândit operele scriitorii americani de culoare. « Black is beautiful ». Negru și alb.

Se pun întrebări. Se răspunde. Fiecare prelegere este urmată de dezbateri și critici. Se cer întregiri. Se dau replici. Se contestă. Rînd pe rînd, vor trece la pupitrul Jarvis Thurston, « Chairman of the Faculty » cu un interesant și nuanțat curs despre Wallace Stevens. Soția profesorului Thurston, Mona Van Duyn a fost laureata premiilor de poezie Bollingen și National Book Award în anul 1971, și prezintă — nu fără rigoare — cu mult farmec personal, câteva repere de orientare în peisajul poeziei, accentul căzînd asupra liricii americane feminine.

Dar cele mai stimulative prelegeri sînt cele ce prospectează direcții și tendințe de viitor; e vorba de « Proza americană post-modernă », curs susținut cu strălucire de prozatorul și eseistul William H. Gass, profesor la Washington University, St. Louis. Pornind de la examenul « ficțiunilor » (termenul de roman devine cumva impropriu) lui John Barth, Robert Coover, Donald Barthelme sau John Hawkes, se trag concluzii cu privire la mutația în profunzime a artei prozatorului american, în acest sfîrșit de mileniu; prefacerile produse de mass-media influențează medium-ul tradițional al prozei: arta romanescă a viitorului va fi probabil cea care, încă de pe acum, tinde simptomatic, în structuri desigur noi, spre degajarea de canoanele ce au încorsetat, uneori pînă la exces, proza Europei și Americii din ultimele trei secole.

De la King's College, Cambridge, ca invitat, ține câteva prelegeri și profesorul Tony Tanner, autorul discutatelor monografii critice apărută acum doi ani « City of Words » (Cetatea de cuvinte), unde erau luate în considerație direcțiile și tendințele prozei americane dintre 1950 și 1970. Curios, concluziile propuse din unghi englez par atacate de miopie, fasciculul de lumină păcătuiește prin scurtăme. Din Italia, alt invitat (și fost alumn al Seminarului de la Salzburg), profesorul Sergio Perosa, de la Universitatea din Veneția, vorbește academic despre doi mari poeți americani: John Berryman și Robert Penn Warren.

Și, pentru a sparge tipicul obișnuit al cursurilor și seminariilor, două momente de sinteză: o discuție deschisă (« Panel Discussion ») la care simultan, stau față-n față toți profesorii și toți cursanții. Subiectul dezbaterii: « Publicul scriitorului serios ». După un început sovăielnic (participanții nu sînt bine familiarizați cu această formă de activitate didactică specific americană), opiniile se formulează mai îndrăzne, între bări și răspunsuri țînesc de o parte și de cealaltă: se aduc precizări, se nuanțează distincții. Iar în ultima săptămînă, printr-un fel de inversare a rolurilor, trecem — cîțiva dintre cursanți — la pupitrul profesorilor (« Fellows' Readings »). Cu acel prilej, prezentată liber, ex-cathedra, revista Secolul 20 cucerește aprecieri și aplauze unanime din partea colegilor și a facultății. Surpriza depășește toate așteptările. Se sugerează cu căldură difuzarea publicației românești în lumea literară și artistică din alte țări prin traduceri sau rezumate în limbi de circulație mondială. Se cer explicații suplimentare. Exemplele circulă printre rînduri. Elogiile







nu condesc. Rețin cu deosebire atenția, printre altele, prezentarea culturii persane, numărul tematic «Homo faber», cultura și arta Islandei, interpretările «Galaxiei Gutenberg» în grupajul dedicat lui McLuhan, celebrările Paul Claudel Ezra Pound și Wallace Stevens. Cu bucurie, acest public de specialiști înțelege că în România, cultura și literatura lumii sînt receptate cu promptitudine, într-un mod original, caracterizat prin inteligență critică și discernămint, prospoșime și deschidere în opțiuni. Decorul e baroc, contrapunctul perfect. Contrastul rămîne regula jocului. Între ziduri vechi, Sec. lul 20 smulge aplauze de la toată lumea.

Cînd, mult după miezul nopții, tragi după tine ușa bibliotecii și te îndrepti pe treptele de marmură spre dormitoare, încerci dintr-o dată sentimentul curios că foștii locatari ai castelului ar fi putut coborî din rame sau de pe piedestale spre a tălăsui acum în voie despre totul și orice. De pildă, despre propria-ți prezență



aici, — în istorie, în fabulă, în mijlocul lor. Portretul magnetizant al lui Max Reinhardt l-ai lăsat totuși cuminte, la locul lui, înrămat în bibliotecă; dar ochii lui de foc te urmăresc ca o obsesie albastră. Ridici privirea. Cu capetele ușor înclinate, Cezar, Marc Aureliu și Antoniu stau, de marmură, pe soclurile lor dinafalea intrării. Frumos înrămați, Carol VI și împărăteasa sa sînt neclinteiți și ei, pictați cum l-ai fixat retina lui Hautzinger, la 1730; Iosif II, alți gentilomi contemporani cu Mozart, ca și cei patru evangheliști, — toată lumea e nestrămutată. Planează însă în pofida probei vizuale, adierea unei bizare prezențe nevăzute. La aceste ceasuri mici ale dimineții castelul pare, mai mult ca la oricare alt moment al zilei și nopții, scenă și teatru pentru un joc de mistere. În acest toi de vară, gîndul te poate duce, involuntar, la spiridușii shakespeareieni ai « Visului unei nopți de vară ». În parc, un crîng astăzi sălbătic, poartă încă vestigiile locului, cîndva curățat și transformat în poiană, unde Max Reinhardt organiza mici spectacole în aer liber lângă bazinul, astăzi sec, în mijlocul cărui, pe o insuliță, stă vechea statuie a semizeului Hercule. Se spune că printr-un fel de blestem al soartei, regizorul castelan, n-a reușit niciodată să vadă dusă la bun sfîrșit reprezentarea « Visului unei nopți de vară » în parcul său de la Leopoldskron, căci, de fiecare dată s-a încimplat să fie stînjinit, cînd de ploale, cînd de intemperii, cînd de alte împrejurări potrivnice. La urmă, Max Reinhardt și-a părăsit reședința împovărat și de tristețea suplimentară a acestui gînd neîmplinit...

Între visul lui și « Visul » lui Shakespeare va încăpea însă, îndubitabil, și visul vizat de noi aici, cu ochii larg deschiși: gîndul frumos făcut de astă dată faptă, cînd dincolo de granițe de limbi și contraste, cunoașterea naște — lucidă — în respect reciproc, înțelegerea; cînd ochiul plecat asupra paginei scrise frumos de unii sau a versului bine rostit de alții, — desprinde din literă spirit; iar din spirit ajuterie de învîtătură. A ne face pe noi înșine mai bine cunoscuți în jur. A cunoaște pe alții mai bine. Acesta, printre altele, a fost unul din telurile de preț ale adunărilor noastre de carte la castel: Puck, Oberon sau Titania — dacă ne vor fi dat cumva tîrcoale — nu ne vor lua, desigur, în nume de rău că în miezul acesta de vară, în vremelnica lor grădini fermeată, predestinată să slujească — de ce nu? — de fabulos decor și nălcirilor, noi, intruși ultimei ore, ne-am privit chipul în oglindă ca să ne recunoaștem numele și glasul, mai lîmpe și mai adevărat.

Note din Polonia

O scurtă vizită la Varșovia în această toamnă ne-a convins încă o dată de interesul manifestat culturii românești de către editurile, redacțiile de reviste și în general de către scriitorii din R. P. Polonă. Căci nu numai *Opinia publică* a lui Aurel Baranga se joacă mereu la teatrul varșovian STS cu succes constant, nu numai editura Słonsk Wrocław (are sub tipar monografia *Michał Witczak* (Michał Walczyński) în colecția *Oameni celebri* și într-un tiraj de 20.000 exemplare semnată de excelența cunoaștere a patriei noastre, Danuta Bienkowska — dar înșiși parcurgerea unor reviste, contactul cu diversi oameni de artă, întâlnirile cu colegii din diverse redacții creează impresia că preocupările românești sînt vii, active, tînd către o tot mai pregnantă eficiență. Petrecînd o plăcută oră la redacția revistei *Literatura na Świecie* — dăm numai un exemplu fugitiv — aflăm de la redactorul său Wacław Sadkowski și de la Danuta Ciriak sumarul numărului 11 al acestui periodic: sînt sub tipar, în suszul număr, un eseu al lui Marja Bucur despre modernismul românesc, o nouă de A. Bakonsky, un articol al lui I. Hobana despre literatura fantastică-științifică în România. În sumarul numărului 2, pe anul viitor — ne asigură gazdele noastre — va figura un text semnat de Vera Călin.

Un alt exemplu la fel de grăitor îl prezintă numărul 9 al revistei de teatru *Dialog*: abia apăruse cînd am sosit la Varșovia. În ultimele zile ale lui Octombrie și am avut agreabilă surpriză că, în acest număr consacrat dramaturgiei europene contemporane, să găsim, alături de texte ale unor piese moderne semnate de Ernest Bryll (polonez) și Georges Ribemont-Dessaignes, deopotrivă *Le caur* de gaz de Tristan Tzara, tradus din limba franceză de Jerzy Lisowski și *Capul de rățoi* al lui G. Ciprian în tălmăcirea polonă, spumoasă și plină de umor, a Danutei Bienkowska. Esesul Jan Kłossowicz semnează cîteva pagini însculte *Dadaismul și românii*, căuind să definească opera lui Urmuz, filiația modernistă a lui Vineu și mai apoi « realizarea supremă » pe care — după Urmuz — a constituit-o dramaturgia lui Ciprian. Fără a neglija legătura cu tradiția lui Caragiale, în teatrul lui Ciprian — susține eseistul polonez — sudarea grotescului cu simbolul operează în chip atât de original, încît *Omul cu mîrpoaga* și *Capul de rățoi* ilustrează un moment deosebit în istoria teatrului modern. Maciej Żurkowski, într-un alt eseu despre Tristan Tzara și teatrul dadaist, dă la rîndul său o informare succintă despre rolul dadaismului așa cum s-a afirmat pe fundalul literaturii europene după primul război mondial, conchizînd cu opinia că « dacă acest curent ne salvă literatura, cel puțin a ajutat ca Eliard și Aragon să-și atingă deplina conștiință de sine ». La rubrica *Cronică*, se reproduc unele aprecieri ale lui Henri Béhar despre reprezentările teatrului lui Tzara pe diverse scene în

decursul anilor, de la încercările din 1921 (Studio des Champs Elysées) până la spectacolul cu *Le caur à gaz* din Düsseldorf în 1972. Concluzia generală a diverselor considerenți și aprecieri, pe care le-am rezumat mai sus, se poate formula în sensul înalte prețuri acordate Capului de rădăcină, sinteză a tot ce-a fost viabil și valabil pe plan artistic în modernismul românesc pigmentat de nota dadaistă și ca atare « piesă poate unică în literatura mondială » (apud J. Klossowicz *Dialog* 9, p. 94).

Mai menționăm convorbirile purtate cu profesorul și scriitorul Wacław Kubacki — al cărui ultim roman, *Trista Veneției*, se traduce și la noi, despre Enescu, unul dintre compozitorii « preferațișmi » ai acestui ales cărturar și iubitor de muzică, doritor să cunoască România cit mai curînd; apoi cu criticul Wojciech Natanson, care ne-a vizitat (șar în repetate rânduri, care apreciază cu deosebire creația lui Horia Lovinescu și-și amintește de apariția luminoasă a poetei Anna de Noailles. A cunoscut-o la Paris în 1926 și dintodeauna a asociat-o lumii românești, în cadrul literaturii franceze ca un ferment exotic similar lui Jean Moréas — sau parțial lui Guillaume Apollinaire — păstrîndu-i înalțarea savoare de romanitate orientală, proprie unei zone întinse din creația românească.

Iată numai cîteva aspecte fugare ale unor contacte cu prietenii din capitala Poloniei, mărturiile ale unui nedesmințit interes față de cultura noastră, cu care acești prieteni caută să se familiarizeze cit mai tîrziu.



Prin Weimarul clasic

Ne apropiem de Weimar. Peisajul devine mai apropiat de « spațiul mioritic », scump nouă. Dealuri line, poști întinse sînt pară un preluu la bogăția lacurilor italiene pe care le vom vizita. Să scrii despre Weimar este o temeritate greu acceptabilă. O zonă de cîteva zeci de hectare înmagazinează tezaurul spiritual nu numai la valențe germane, ci la coordonate universale. Ne-am putea închipui un intelectual care să nu fi fost zguduit la citirea lui « Faust »? Sau necunosător al operelor lui Schiller? Sau să nu fi auzit « Preludiile » sau « Rapsodia ungară » de Liszt?

Ei, « marii morți », « marii europeni » ne-au încîntat tulburător nu numai adolescența; căci clasicismul lor înseamnă poate tocmai această integrare consubstanțială, plenară, cu ființa noastră spirituală; de aceea pămîm pe urmele lor materiale cu o sfielă grovă.

Casa lui Goethe de pe Frauenplan — sau mai degrabă palatul unde a locuit cu scurte întreruperi — din 1792 pînă la moarte în 1832, deci perioada cînd a ocupat înalte funcții pe lîngă ducel Carol-August — ogîndu-se pe deplin « olimpiismul » său, uneori ostentativ. Simpla vizitarea încăperilor cu denumiri bine definite, ca într-o colecție de etnograf, — « camera italiană » « camera realistă », « camera Revoluției Franceze », « camera Junonei », « camera Cristinei » — totuși reflectă conștiința unei grandorii spirituale, dar poate și respectarea unui protocol pe care i-l impuneau funcțiile oficiale.

Ultimele — la nivelul timpului — este dorința atotcuprinzătoare de cunoaștere, o curiozitate renașcentistă, întemeiată pe dorința fermă de a face o judecată de valoare numai știind bine elementele de bază ale unei probleme, mărturie elocventă a înaltei conștiințe umaniste. Încercările sale de reformă în statul Saxa-Weimar-Eisenach — în spirit iluminist — eşuate dezlîntîndu-se din cauza opoziției nobililor — l-au determinat să facă cercetări serioase de geologie și mineralogie, de botanică și zoologie, de meteorologie, fizică și chimie.

Mai mult poate decît bogăția operelor artistice care-i mobilizează palatul — muzee, rodul călătoriilor din Italia — impun vizitatorului colecțiile științifice, care mi se pare că definesc mai mult omul în autenticitatea lui, desprins de zgura unui aorecare snobism caracteristic și societății în care trăia.

După cum mai aproape de omul-Göthe mi s-a părut modestul apartament unde a locuit între 1776—1782, cînd gloria nu-i ținea o tovarășie atît de strînsă ca o cămășă a lui Nessus. Patul de campanie, cuferele ce le folosea în călătorie, locuința alcătuită doar din cîteva încăperi, ce străjuiesc marele și înălțătorul parc de pe valea pîrîului Ilm — impresionează mai mult pe călătorul puțin avizat de gloria oficială ce i-a dat străluciri tircoale în deceniile următoare.

◀ Weimar: casa lui Goethe

ALEXANDRU BACIU

La fel de emoționat străbăți cele 24 de săli ale prodigiosului muzeu Goethe din clădirea anexă construită mai recent lângă palatul din Frauenplan. Cu excesivă rigoare și acuratețe, o bogăție de exponate îți evocă viața lui Goethe în toată plenitudinea ei, cu occurențe substanțiale îndeosebi asupra activității sale literare și politice.

tot un pat simplu ca al lui Goethe, fără nimic din ceea ce am crede ostentativ romantic în existența lui.

Colind prin Welmelc clasic și prin șase sărac se descrie tot teozaurul spiritual
ce mă înconjoară. Pășesc sfios prin fața altarului monumntal istoric ce am înfrun-
cat nou vreo să turbure căminul secular, amintirile ce s-au straficitat aici, dar
nu pot să uit. Așteptă boghișii sufletetii pentru noi: iată stăuile lui Goethe și Schiller,
înfrunțate pentru noi, în fața noastră, purpura datorită lui Ernst Rietschel,
vechea catedrală unde înmormânta Herder, palatul de la începutul secolului al XIX-lea,
a locuit ducesa Anna Amalia — amindău preabine cunoscutele pretena ale lui Goethe
— și palatul Național, vechia bibliotecă a Thuringiei, casele unde și-au depănat mii ani
de viață marele marele Goethe și prin și alte atele, mai toate în acel stă baroc,
a cărui masivitate totuși nu supără.

Dar tulburătoare — de o valoare excepțională — mi se par două pinze uriașe, excelent conservate, de circa 4—5 metri fiecare, pictate către sfârșitul vieții, probabil în 1551, când maestrul era deplin stăpîn pe tehnica lui de creație: una îl înfățișează pe Hercule dormind, în timp ce o pudrerie de pitici îl atacă cu sulțe și toișaul de arme; în cealaltă Hercule s-a trezit și înfuriat îl izgonește pe omulețul cu o biță. E alta mișcare în multitudinea de personaje, în expresia lor, în coloritul viu, un dramatism naiv redat într-un ritm care te fascinează; îi simți parcă prezenți aici și pe Breugel și Bosch, trecuți însă prin sensibilitatea frustă a bătrînului Cranach.

Părăsesc Weimorul nu înainte de a ne duce la cimitirul unde veghesc Goethe și Schiller, inițial cavou al familiei princiare construit în 1825 în stilul clasicismului tardiv, după planurile lui Coudray, — acum în cripta subterană, între patru coloane dorice, pe un podium fără ornamente, odihnesc două coșciuge simple din marmură neagră; pe fiecare înscrisut cu litere albe cite un nume: Goethe—Schiller; nume care de mult au trecut în patrimoniul literaturii universale; ele nu mai aparțin Weimorului, ci nouă tuturor.



Corectura: LIDA IGROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

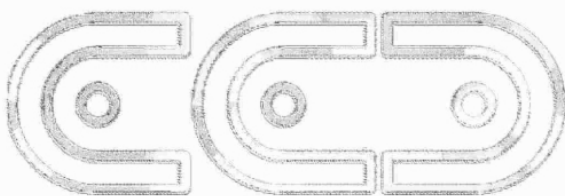
PREZENTAREA TEORIEI
I. BROD

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI, 115. TEL. 50.71.28
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF, 10 — TEL. 18.33.95
BUCUREȘTI

Lei 10

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

